DIE NIEDERLÄNDISCHE MARINEMALEREI.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER KÖNIGLICHEN VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT VON

FRED. C. WILLIS.

Halle a. S.

1910.

Referent: Professor Dr. Ad. Goldschmidt

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung: Stufen und Grenzen 1

Vorgeschichte: Die See in der Kunst des 15. u. 16. Jahrhunderts . . 6

Erster Teil: Das Marine-Historienbild 13

Hendrik Vroom 13
Corn. C. van Wieringen 18
Corn. Bol 18
Corn. Verbeeck 19
Aert van Antum 19
Abraham de Verwer 20
Adam Willaerts 21
Abraham Willaerts 22
Andries van Eertvelt 23
Gaspar van Eyck 24
Willem van de Velde d. Ä. 25
Corn. P. Mooy 28
Experiens Sillemans 29
Pieter Vogelaer 29
L. C. Coesermans, Heereman Witmond 29

Zweiter Teil: Der graue Ton und die Stimmungsmalerei 30

Jan Porcellis 30
Julius Porcellis 34
Hendrik van Anthonissen 35
Arnoldus van Anthonissen 36
Hans Goderis 37
Simon de Vlieger 37

Leiden: Corn. Stooter 43
H. Staets, M. F. v. d. Hulst 43
Jan van Goyen 43
Haag: Abraham van Beijeren 44
Willem und Jeron. van Diest 46
Pieter van der Croos 47
Delft: Joach. de Vries, Klaes Vosmaer 48
Rotterdam: Jacob A. Bellevois 48
Hendrik M. Sorgh 49
Haarlem: Salomon van Ruysdael 50
C. W. Schut 50
Pieter Mulier d. Ä. 50
Pieter de Zeelander 51
Corn. Beelt 52
W. G. Kool, H. Noppen, S. Wassenaer . . . 52
Jacob van Ruisdael 52

Seite

Dordrecht: Aelbert Cuyp 54
Alkmaar: A. van Everdingen 55
Jan Th. Blankerhof 57
Hoorn: G. A. van den Bos 59
Amsterdam: C. C. Wou 59
B. C. Kleeneknecht 60
Jacob F. de Vries 60
Hendrik J. Dubbels 61
Jan van de Cappelle 64
Willem van de Velde d. J. 67
(Adriaen van de Velde) 70
P. Monamy, J. van Os 74

Dritter Teil: Die Erneuerung des Kolorismus. Effektstück und Vedute 76

Flamen: Lucas van Uden 77
Rubens, van Dyck, D. Teniers 77
Bonaventura Peeters 77
Jan Peeters 79
Mathieu van Plattenberg 81
Peter van de Velde 81
Hendrik van Minderhout 81
Lucas Smout d. J. 82
Holländer: Jan A. Beerstraten 83
Jan van Leyden 84
Abr., Anth., Johs. Beerstraten 85
Aernout Smit 86
J. Lingelbach 86
Th. Wyck, Willem Schellinks 86
Jac. Esselens, Hendrik de Meijer 86
R. Nooms gen. Zeeman 87
Lieve Verschuier 89
Ludolf Bakhuyzen 90
M. Maddersteg, J. K. Rietschoof, P. Coopse . 93
Abraham Storck 94
Jan Storck 94
Wig. Vitringa 95
G. Pompe, J. v. d. Aveelen, A. Silo 95

Schluß 96

Einleitung.

Die Seemalerei als solche tritt in die Entwicklung der niederländischen Kunst verhältnismäßig spät ein. Wohl haben schon die Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts hier und da das Meer mit allem, was es belebt, in den Kreis ihrer Darstellungen aufgenommen; und es geschieht mit demselben sicheren Blick für das Natürliche und Wirkliche, der auch auf allen anderen Gebieten die primitive Kunst der Niederlande auszeichnet. Aber von dem ihr dabei stets anhaftenden akzessorischen Charakter, der die Entfaltung höherer künstlerischer Werte verhindern mußte, konnte sich die Marinemalerei erst befreien, nachdem ihre große Schwester, die Landschaft, die volle Selbständigkeit erlangt hatte, zur „Weltlandschaft" geworden war, und nachdem die äußeren Bedingungen für eine größere Popularität gegeben waren. Dies geschah gegen Ende des 16. Jahrhunderts zugleich mit dem großen Aufschwung des niederländischen Seewesens.

Die kühnen Fahrten nach Indien und Amerika, die Heldentaten in den endlosen Kämpfen gegen die spanischen Unterdrücker forderten heraus zu einer Verherrlichung durch die Kunst, die nun in ununterbrochener Kette von einer Generation auf die andere vererbt wurde; und so sehen wir bei ihrem Erscheinen die Seemalerei in derjenigen Gestalt vor uns, in der sie fortan, zwar nicht künstlerisch, aber sicher in der Anschauung des Volkes ihre eigentliche Aufgabe und höchste Vollendung finden sollte: als Historie, als Illustration.

Die Geschichte der niederländischen Marinemalerei ist unlösbar verknüpft mit der Geschichte der Niederlande selbst; ihre Werke sprechen heute deutlicher zu uns von jener großen Epoche, der größten, die das Land überhaupt gesehen hat, als es die gleichzeitigen Dichter und Schriftsteller tun.

Aber vor der Gefahr der Vernachlässigung des rein Künstlerischen über dem Gegenständlichen, die der jungen, selbständigen Richtung damit drohte, wurde sie bewahrt durch das Einsetzen jener einzigartigen Blütezeit, als deren Herold wir Rembrandt zu nennen gewohnt sind. Die Kunst wird vereinfacht und verinnerlicht; jetzt erst ist die Natur, das Meer und das Firmament,

der eigentliche Gegenstand des Studiums; der Mensch und seine Werke werden zur, allerdings notwendigen, Beigabe. Und so sehen wir nicht lange nach Beginn des neuen Jahrhunderts an die Seite der Marinehistorie das Marinestimmungsbild treten, zunächst, als einfachen Naturausschnitt, im bewußten Gegensatz zu der älteren Form neben ihr hergehend, dann aber, nachdem auch die Basis der absoluten technischen Sicherheit erreicht war, in den vierziger Jahren sie weit überholend mit der höchsten Leistung, die diese Kunst überhaupt hervorgebracht hat: den Werken Simon de Vliegers, Hendrik Dubbels', Jan van de Cappelles. Nie geht dabei das Interesse am Schiff und dem Figürlichen ganz unter; das Seemännische steckt da zu sehr im Blut. Nur in dem einen, Ruisdael, ist der Dichter stärker (vielleicht auch noch in Everdingen); da muß das Beiwerk dem Natureindruck ganz weichen.

Aber während wir in den Jugendwerken des Ludolf Bakhuyzen und des Willem van de Velde d. J. noch deutlich die Wirkung dieser Blütezeit wahrnehmen, bemerken wir bald eine dritte Phase, wenn wir diesen Künstlern und ihren zahlreichen Nacheiferern durch die ersten Jahrzehnte der zweiten Hälfte des Jahrhunderts folgen. Sie wird charakterisiert durch zwei neue Erscheinungen: an die Stelle des Stimmungsbildes tritt das dramatische Effektstück, und zu der Historie gesellen sich die Vedute, das Panorama, der, besonders südländische, Prospekt, in denen allmählich das Einfache, Natürliche, rein Künstlerische dem Komplizierten, Äußerlichen, Fremdartigen zum Opfer fallen.

Damit ist es der Marine nicht anders gegangen als den anderen Zweigen der Malerei, dem Interieur, dem Genre, dem Porträt: sie ist dem Zeitgeschmack erlegen; sie kam aus der Mode wie die Landschaft überhaupt. Das Publikum war wieder stärker als die Kunst; nicht mehr das Volk, das um seine Freiheit kämpft und seine verwegenen Fahrten im Bilde festgehalten sehen will, sondern ein behäbiges, reiches Bürgertum, in dessen Hauptstadt der gesamte Welthandel zusammenströmte, und dem die Kunst nicht Führerin, sondern nur Dienerin war. Auch die höchste technische Fertigkeit konnte die Veräußerlichung und damit das Absterben aller neuen Entwicklungsmöglichkeiten nicht aufhalten.

So nimmt denn die Geschichte des Seestücks ausschließlich das 17. Jahrhundert ein. Nur in dieser Zeit finden wir Künstler, die auf den Namen: Seemaler Anspruch erheben können; nur hier gibt es einen schulmäßigen Zusammenhang, nicht aber zwischen den Wenigen, die vorher und nachher ab und zu einmal

das Meer gemalt haben. Auf sie wird lediglich hingewiesen werden müssen, um eben zu zeigen, daß sie mit der geschlossenen Entwicklung des Seestücks nichts zu tun haben.

Innerhalb der drei genannten Phasen aber ist eine vierfache Wandlung des koloristischen Empfindens zu bemerken. Die historische Marine setzt zu Beginn des Jahrhunderts mit der vollen Herrschaft der Lokalfarbe ein. Während sie an der altertümlichen Buntheit noch lange festhält, macht sich Schritt für Schritt mit der Entwicklung des Stimmungsbildes eine immer monochromer werdende Richtung des grauen Tones geltend, die in den fünfziger Jahren zur Reaktion führt. Die Lokaltöne entfalten wieder ein reicheres Leben, das bei den extremen Vertretern des Effektstücks und der Vedute oft unangenehme Wirkungen erzeugt, bis schließlich eine zweite, fadere, tonige Richtung das Jahrhundert beendet.

Das herrschende Format ist von vornherein durch den Gegenstand bedingt: das Breitformat; zuweilen ist die Tafel oval, selten quadratisch (so besonders bei Hendrik Dubbels) oder rund. Hochformat findet sich fast nur bei den Flamen, die hohe Felsbildungen, Architekturen oder im Vordergrund aufragendes Takelwerk geben (Jan Peeters, Hendrik van Minderhout).

Auch die Bildtiefe und die perspektivische Festlegung des Raumes sind Wandlungen unterworfen.[1]) Der Horizont wird zunächst von der Landschaft des 16. Jahrhunderts sehr hoch übernommen, um das Erzählen der vielen bunten Einzelheiten, die sich auf derselben Tafel nebeneinander drängen, zu erleichtern. Erst allmählich wird aus dem Übereinander ein Hintereinander und der Horizont entsprechend immer niedriger, bis zum untersten Viertel der Tafelhöhe; zugleich aber wird in Verbindung mit dem Verschwinden der Lokalfarben die Einheit des Bildraumes hergestellt. Die Mittel zur Tiefenwirkung steigern sich ununterbrochen, getragen von dem Bestreben, möglichst unauffällig zu wirken: an der Stelle der alten kulissenhaften Vorsprünge und Landzungen genügen jetzt kleine Segel, Baken, nicht zuletzt die über den Himmel streichenden Wolken.

Eine letzte Scheidung ist schließlich die geographische zwischen Nord und Süd; die Stammesgegensätze zwischen Flamen und Holländern, die sich in allen übrigen Zweigen der Kunst fühlbar machen, sind auch hier vorhanden, ja oft besonders scharf ausgeprägt. Der große Zug der Entwicklung vollzieht sich im wesentlichen nur in Holland, wo von Haus aus das ganze Volk

---

[1]) vgl. hierzu besonders H. Jantzen, Das niederländische Architekturbild, Leipzig 1910, II p. 131 ff.

aufs engste mit der See verbunden war und das künstlerische Interesse im Laufe der ersten Hälfte des Jahrhunderts sich allmählich immer mehr vertiefte und verinnerlichte, während die wenigen Flamen kaum über eine äußerliche Reize bietende Kunst hinauskamen, die nie mit einem allzu großen Publikum rechnen konnte. Denn auch die blühende Scheldestadt Antwerpen war schon zu binnenländisch, als daß von ihr hätte gelten können, was Karel van Mander schon 1604 von seinen holländischen Zeitgenossen berichtet: ent volck / ghelyck in Hollandt veel Zee-vaert is / begon groot bevallen in dese Scheepkens te cryghen.

Neben diesen innerlichen Trennungen gilt es aber auch, Grenzen nach außen zu fixieren. Zunächst: Was ist unter einem „Seestück" zu verstehen? Die Schwierigkeiten liegen hier einerseits im Charakter des holländischen Landes selbst, das damals noch vielmehr als heute von weiten Binnengewässern durchsetzt war. Das „Haarlemer Meer" konnte sehr häufig einen ganz ähnlichen Anblick bieten wie die Nordsee selbst, und die breiten Arme der Maas- und Scheldemündung sind im bildmäßigen Sinne schon durchaus „Marine", wenn sie auch strenggenommen kein „See"stück zeigen. Andererseits finden sich häufig als „Seehäfen" Darstellungen von (meist südlicher) Architektur und Staffage, auf denen jedoch See und Schiffe gar keine oder nur eine sehr untergeordnete Rolle spielen.

Ein Landschaftsbild wird aber nur dann als „Marine" zu behandeln sein, wenn die offene Wasserfläche mit den sie belebenden Schiffen vor allem übrigen den Hauptgegenstand der Darstellung bildet.

Demgemäß konnten einerseits die Fluß- und Kanalansichten von Jan van Goyen und A. Cuyp nur bedingt berücksichtigt und die italienischen Hafenbilder von Wyck und Lingelbach nur gestreift werden, da sie auf die Entwicklung der Marine wenig Einfluß haben.

Endlich ist noch zu erörtern, inwieweit Künstlerpersönlichkeiten hierher gehören, die neben der Marine auch auf anderen Gebieten der Malerei tätig gewesen sind. Die Vorliebe des Publikums für Darstellungen aus dem Seeleben hatte zur Folge, daß außer der eigentlichen „Schule" der Seemaler häufig Künstler verwandter, oft aber auch ganz entgegengesetzter Zweige der Malerei Seestücke malten. Daß Landschafter wie Ruisdael und Cuyp auch als Marinemaler Hervorragendes schaffen, nimmt nicht so sehr wunder, als daß wir hier auch Meistern des Stillebens, wie A. van Beijeren, oder des Genre, wie H. M. Sorgh, mit recht ansehnlichen Leistungen begegnen. Diese werden natürlich zu berücksichtigen sein.

Demgegenüber würde es den Rahmen der Aufgabe aber überschreiten, wenn wir die eigentlichen Marinemaler auch in ihrer Tätigkeit auf anderen Gebieten verfolgen wollten. Die Winterlandschaften Cappelles und Beerstratens, die Porträts Bakhuyzens würden das einheitliche Gesamtbild der Entwicklung des Seestücks zu sehr belasten, um hier berücksichtigt zu werden. Das muß der Einzelmonographie vorbehalten bleiben.

Von über 80 bekannten Meistern sind Bilder erhalten; dazu kommen die Anonymen und Monogrammisten und schließlich die große Zahl derjenigen, die urkundlich als Seemaler überliefert sind, ohne daß wir Werke ihrer Hand kennen. Einen kritischen Katalog aller vorhandenen Marinen aufzustellen, konnte nicht in der Aufgabe liegen; von jedem Meister habe ich versucht, das Charakteristische und für die Gesamtentwicklung Wesentliche herauszugreifen, und verweise wegen vollständiger Aufzählung auf Smith-Hofstede de Groot, Wurzbach und die allgemeinen Künstlerlexika.

Für den Überblick über die Gesamtentwicklung kamen in erster Linie die Gemälde in Betracht; doch sind auch die Zeichnungen und Stiche, soweit sie besondere Bedeutung beanspruchen konnten, berücksichtigt worden. Erwähnt sei hier noch die häufige Darstellung maritimer Vorgänge auf den in Holland als Wandverkleidung so beliebten Delfter Fayenceplatten.

Die Nummern hinter den angeführten Bildern beziehen sich auf die neuesten Kataloge der betreffenden Museen. Soweit die Bilder datiert sind, ist die Jahreszahl angegeben; Bilder ohne Jahreszahl sind nicht datiert.

Vorgeschichte.

Die See in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts.

Die ältesten Darstellungen des Meeres in der niederländischen Kunst sind uns, gleich denen der Landschaft, in der Buchmalerei des beginnenden 15. Jahrhunderts erhalten. Ansätze waren gewiß schon früher vorhanden; sie kamen aber erst zur Reife, als das angeborene holländische Naturgefühl durch die Kenntnis der französischen Miniaturen befruchtet wurde.[1])

In dem berühmten „Heures de Turin" (über den holländischen Ursprung vgl. de Jonghe a. a. O.), die die frühesten Landschaftsdarstellungen enthielten, finden wir auch die ersten Meeresbilder, und zwar gleich in zweierlei Form: einmal das Strandbild, wo der Blick von den Dünen über die Brandung nach dem hohen Horizont hinaus geführt wird, und dann wieder, wie vom Schiff aus gedacht, die Wellen aus nächster Nähe gesehen, so recht als Prüfstein für das naturalistische Können. Und es bewährt sich. Das ist eben das Eigenartige dieser ersten Erscheinung: auf einmal ist die Marine da, ohne daß wir wissen woher. — Das eine Blatt des Buches stellt die Landung Wilhelms IV. von Holland an der Küste von Zeeland dar und läßt sich demnach historisch in die Zeit vor 1417 ansetzen (Paul Durrieu, Gaz. d. B.-A. 1903, XXIX p. 118 ff.), ein anderes zeigt Schiffe mit Reisenden auf dem Meere, mit einer Stadt und großen Burg im Hintergrunde und gehört zu einem Gebet an die Hl. Martha und Julian mit der Bitte um Schutz auf der Reise. Da sind die hellen Dünenreihen, die im wechselnden Licht belebten schäumenden Brandungslinien, die hohe See mit den feinen Silhouetten der entfernten Schiffe und das Himmelsgewölbe mit den fliegenden Wolken; dort sehen wir das Spiel des Abendsonnenscheins auf den schaukelnden Spritzwellen, deren keine der anderen gleicht, die weit über die Fläche verstreuten Boote; und nur eine Unsicherheit in den Größenverhältnissen mahnt an die Zeit, die noch keine genauen Gesetze der Perspektive kannte. So

[1]) vgl. de Jonghe, Die holländische Landschaftsmalerei, Berlin, Cassirer.

mächtig ist aber der Eindruck der maritimen Natur, daß sie ganz die Rolle des Nebensächlichen abstreift und bei weitem die Hauptaufmerksamkeit auf sich lenkt. Wie stark schon das Naturgefühl ist, lehrt ein Vergleich mit einem Beispiel der oberdeutschen Kunst, der nur 14 Jahre jüngeren „Meerfahrt der Heiligen“ auf dem Tiefenbronner Altar des Lukas Moser von 1431.

Aber so wenig wir die Herkunft dieses plötzlich entfachten, ungemein feinen Verständnisses für die heimatliche See kennen, ebenso fehlt in der unmittelbar darauffolgenden Epoche jede Spur einer Fortsetzung. Die Kunst der Nachfolger der Gebrüder van Eyck stellte sich (mit Ausnahme des Porträts) ganz in den Dienst der Kirche. Der Anlauf zur profanen Kunst und damit zur freien Landschaft, der in der Buchmalerei gemacht war, wurde erst nach 200 Jahren wieder erfolgreich aufgenommen. Damit blieb auch die Gelegenheit, das Meer zu malen, dauernd nur auf diejenigen Szenen beschränkt, die nach dem Bibeltext oder der Heiligentradition einer Wasserdarstellung bedurften, wie etwa: Christus auf dem Meer, Petri Fischzug, die Geschichte von Jonas, die Christopheruslegende u. a. (weniger die Taufe Christi). Gerade diese Vorwürfe lagen indessen den Künstlern des 15. Jahrhunderts verhältnismäßig fern; erst im 16. werden sie häufiger; und wenn gelegentlich doch einmal die See im Hintergrunde auftaucht, wie z. B. auf der Roger van der Weyden zugeschriebenen Lukasmadonna, dann ist sie sehr summarisch gegeben, in schematischer Zeichnung der kleinen hüpfenden Wellenreihen, weit entfernt von dem Naturalismus der Heures de Turin. Vielleicht spielt hier aber schon das Nationale eine Rolle; Roger war Flame, und wir werden sehen, daß auch im 17. Jahrhundert der Süden nie das enge Verhältnis zur Natur erreichte, das den Holländern angeboren war. — Hier lagen also die Verhältnisse für die Entwicklung der Marine wenig günstig.

Dagegen gab die um die Mitte des 15. Jahrhunderts rasch aufblühende Stechkunst einer neuen Unterart des Seestücks das Leben, die in ihrem erzählend-belehrenden Charakter dem seemännisch geschulten Blick des Niederländers offenbar besonders zusagte und während zweier Jahrhunderte immer wieder Nachfolger fand. Es sind dies die Schiffsporträts des „Meisters W. P.“[1]) Verschiedene Anzeichen sprechen dafür, daß er der Stecher Karls des Kühnen war, dessen Flotte die Blätter illustrieren sollen. Seine holländische Abkunft scheint durch die

[1]) vgl. Lehrs, Der Meister W. P., Dresden 1895. Derselbe, Repert. XVI p. 334.

Bezeichnungen „Kraeck“ (Caracca = spanisches Schiff) und „Baerdze“ (= Barke) bekräftigt zu werden, weniger durch die Blume im P, die auch bei rheinischen Stechern vorkommt (vgl. Lehrs a. a. O.). Der Meister nimmt nach Lehrs in den Niederlanden ungefähr dieselbe Stellung ein, wie in Oberdeutschland der Meister E. S., dem er technisch verwandt ist und den er kopiert. — Unter den etwa 80 bekannten Stichen, die vorzugsweise Lagerszenen und gotisch-ornamentale Gegenstände behandeln, fallen die Nummern Lehrs 30—37 mit den Schiffen auf. Auf jedem Blatt ist ein Schiff dargestellt (nur auf einem, Passavant 65, zwei) in sehr genauer Zeichnung. Der Bug in Form eines türkischen Krummsäbels, die Segel teilweise gerefft, an Bord einige Fässer oder ein Anker, dagegen gar keine figürliche Staffage. — Die korrekte Wiedergabe der Schiffsarchitektur ist überhaupt von vornherein conditio sine qua non; das sehen wir auch gelegentlich auf Werken wie dem Ursulaschrein des Hans Memlinc. — Die Stellung des Schiffes auf den einzelnen Blättern wechselt; bald sehen wir die Breitseite, bald das Heck mit Steuer und Flagge; stets aber zeigt der Vordergrund als einzige Charakterisierung des Elements 8—10 neben- und übereinandergesetzte schnörkelige Wellenkämme. Man sieht, die Natur tritt hier fast ganz hinter dem illustrativen Zweck zurück und ist durch ein rein dekoratives Schema gebunden. Und doch haben die Stiche ihre hohe Bedeutung als frühestes Denkmal des regen Interesses am Schiff und seiner Form, das in der Bevölkerung der Niederlande ruhte und später im 16. Jahrhundert in den Stichen von Pieter Brueghel und Frans Huys, im 17. denen des Jan Porcellis und Reinier Nooms in prinzipiell durchaus verwandter Weise wiederkehrte.

Wieder bricht der direkte Zusammenhang jäh ab und wir müssen nach weiteren vereinzelten Beispielen suchen. Ein solches findet sich am Ausgang des Jahrhunderts in einer kleinen Tafel des Juan de Flandes im Königlichen Palast zu Madrid, deren Kenntnis in der Reproduktion ich der Güte des Prof. v. Loga verdanke.[1]) Das Bildchen stellt in dunklen, satten Farben die Seefahrt Christi mit den schlafenden Jüngern dar. Ähnlich wie in den Stichen sehen wir nichts als ein Schiff, ein mittelgroßes Fischerboot, und die See; keine anderen Fahrzeuge und kein Land. Aber das Naturgefühl kommt doch in den flott und ohne Manier gezeichneten Wellen und der feinen Atmosphäre ganz anders zum Ausdruck als beim Meister W. P. und nähert sich viel

[1]) Über den wenig bekannten Meister, einen der in Spanien tätigen Flamen, vgl. Justi, Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen VIII p. 157 ff.

mehr den Heures de Turin. Für die Datierung giebt die Flagge am Mast einen Terminus ante quem: sie enthält die Wappen von Kastilien und Aragon, aber noch ohne Granada, was auf die Zeit vor 1493 hinweist.

Den als Landschafter bekannten Meistern zu Beginn des 16. Jahrhunderts, Hieronymus Bosch, Joachim Patinir und Herri met de Bles, war die See als Hintergrund etwas Geläufiges. Z. B. bei Bosch († 1516) taucht zuweilen weit hinten gegen den Horizont ein Stück Meer auf, wie auf dem rechten Flügel des Martyriums der Julia im Wiener Hofmuseum (Nr. 653). Wir sehen da kleine Menschen mit gewaltiger Anstrengung einen toten Wal ans Ufer ziehen, die Reste eines Wracks ragen nicht weit davon aus dem Wasser, und ein Dreimaster mit phantastisch geformtem Segel strebt einem Hafen mit den bekannten zwiebelförmigen Türmen zu, in dem noch eine Menge von Booten und Kähnen zu erkennen ist. Das rein Typische des Seegestades ist also richtig erfaßt (man sehe die Spiegelung der Schiffe und des Bollwerks), aber das Bizarre, Spukhafte überwiegt doch auch in diesem kleinen Ausschnitt. Betrachtet man die Szene für sich, so ist der Sprung zu den südlichen Phantasiehäfen des M. van Heemskerk und später des J. A. Beerstraten indessen nicht allzu groß.

Gelegentlich schrumpft die biblische Staffage minimal zusammen und das Bild bekommt fast reinen Landschaftscharakter. Die kleine anonyme Marine mit dem heiligen Christopherus im Wiener Hofmuseum (Nr. 663), die Bosch jedenfalls nahesteht, ist schon wesentlich mehr Seestück als die bisher genannten. Den größten Teil des Vordergrundes nimmt bis fast in die halbe Höhe des Bildes ein massiges Felsplateau ein, dunkelgraubraun mit branstiggelben, wie von Moos bewachsenen, sonnig leuchtenden Partien, die in der Farbe sehr an Bosch erinnern; dahinter und rechts bis an den unteren Bildrand hinab ist offene See, graugrün gehalten, am hohen Horizont nach links zu schwärzlich werdend; im Vordergruud sind sehr diskret kleine parallele Wellen angedeutet, durch die der Heilige mit dem Christuskind im traditionellen dunkelroten Mantel schreitet. Über die See sind, einfach grau gefärbt, einzelne Schiffe verstreut, in ruhiger Fahrt mit geschwellten Segeln. Rechts geht die Küste weit in die Tiefe hinein; das Bild (es ist auf Papier gemalt und dann auf Holz geklebt) hat hier stark gelitten; man sieht nur aus der bläulichen Färbung, die diesen ganzen Teil deckt, einen großen runden Turm mit anderen Gebäuden und die weißliche Brandungslinie hervorschimmern. Dasselbe Blau bedeckt den Himmel, an dem leichte weiße Wolken ziehen. — Die dünnen

Farben und weichen Konturen, wie auch die kleinen Figuren, Schiffe und Häuschen haben noch etwas Miniaturartiges, aber es gibt wohl kein Tafelbild dieser und der älteren Zeit, das die unendliche Weite des Meeres so erfaßt hätte wie dieses. Man fühlt das Ringen des Künstlers, der den mächtigen Natureindruck empfunden hat und sich vergeblich bemüht, ihn der heiligen Legende, die doch der eigentliche Vorwurf sein sollte, unterzuordnen.

Indessen handelt es sich hier nur um vereinzelte Erscheinungen; die führende Landschaftskunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts suchte lieber die schroffen Gebirge auf, die mit ihren phantastischen Formen den Flamen malerischer schienen als die See. — Auch das Eindringen der italienischen Renaissance schuf keinen Wandel. Wir sehen, daß bei Künstlern wie Jan Vermeyen, dem Hofmaler Karls V., auch in Fällen, die Gelegenheit geben konnten, ein Meeresbild zu malen, das Figürliche das Landschaftliche ganz zurückdrängt. Seine großen Kartons im Wiener Hofmuseum, die Szenen von der Landung Karls V. in Tunis behandeln (1547 vollendet), sind voll von riesengroßen Figuren in klassischen Stellungen, die aber in schreiendem Mißverhältnis zu den an sich gut gezeichneten und reich variierten Schiffen stehen und von der See nichts sehen lassen, als vorn eine ganz ornamental aufgefaßte schematische Wellenkräuselung in hartem Hellblau.

Ebenso rein dekorativ wirken die um 1550 entstandenen anonymen Fresken in der Sala de Batallas des Escorial, die die spanische Expedition nach den Azoren schildern, und die Hafenprospekte auf biblisch-allegorischen Bildern des Marten van Heemskerk (z. B. im Bowes-Museum in Barnard Castle und im Besitz von Jhr. van Riemsdijk in der Direktion des Rijksmuseum [vgl. Oudholland 1896 p. 71]). Die See, und zwar nie die offene, sondern ein nur in der Phantasie des Künstlers lebender Meeresarm mit einer wunderlich aus Felsen, Vulkanen, klassischen Ruinen und orientalischen Bauten zusammenkomponierten Uferlandschaft, ist nur die dekorative Folie für das Figürliche, wenn dieses auch nicht mehr so groß erscheint wie bei Vermeyen. Die Wasserfläche hat etwas von einem ausgespannten Teppich, zuweilen ganz glatt, manchmal von einem gewundenen Schlangenornament durchwirkt, auf dem die kleinen Schiffe und Galeeren mit ihren prallen Segeln spielzeugartig aufgesetzt sind, ohne mit dem Leib in das Wasser, mit den Masten in die Luft einzutauchen; es fehlt jedes atmosphärische Gefühl.

Nicht anders erscheint zunächst die Marine auch in dem Stich des Frans Huys nach Pieter Brueghel d. Ä.[1]) (1525 bis 1569) „Die Seeschlacht in der Meerenge von Messina", 1561 bei H. Cock gestochen. Er ist nichts als ein solcher Prospekt, auf dem die See, nun aber doch wenigstens bis an den, wenn auch begrenzten, Horizont gehend, die glatte Bühne für die Handlung darstellt.

Da erwachte einige Jahre darauf in denselben Künstlern das alte seemännische Interesse am Schiffsporträt. 1565 erschien eine Folge von 11 Schiffen, deren prinzipielle Verwandtschaft mit den Stichen des Meisters W. P. in die Augen springt. Aber nicht allein die Auffassung des Schiffes ist jetzt freier und malerischer, auch die Wasserfläche und der Luftraum erhalten an Stelle des alten Schemas eine eingehendere Charakterisierung, wenn freilich immer noch durchaus vom ornamentalen Standpunkte aus, der sich auch in der Zeichnung der fast kalligraphisch gewundenen Wimpel und der gewaltig geblähten Segel geltend macht. Und nun wagt dieser im Schiffsporträt zuerst wieder aus den Fesseln der kirchlichen wie der italienisierenden Kunst befreite altniederländische Seemannsgeist den großen Schritt zur offenen, reinen Meereslandschaft in einem Tafelbild, das die neueste Forschung einstimmig als Originalwerk des Pieter Brueghel anerkannt hat, dem „Seesturm" des Wiener Hofmuseums (Nr. 984, vgl. Bastelaer p. 314). Über die uferlose See — nur am fernen Horizont ist die Silhouette einer Kirche sichtbar — ist eine nach links vorn segelnde Flotte verstreut. Die Schiffe und einzelne Wale und Riesenfische erscheinen winzig gegen die haushohen Wogen, die in breiten Kämmen daherrollen. Das ganze Bild einschließlich des Himmels, der nur links am Horizont etwas aufgehellt ist, bedeckt ein dickes Braungrün, auch die Schiffe und die Mövenschwärme einhüllend, und läßt nur den Mittelgrund mehr hellblaugrün mit weißlichen Spritzern herauskommen, wodurch, unmerklich als Episode gesondert, das eine Schiff und der mit weitgeöffnetem Rachen daherkommende Wal stärker hervorgehoben werden. Die Art, wie dieses Mittelstück gegen das übrige abgegrenzt ist, und die züngelnden Flammen gleichende Zeichnung einzelner Wellen des Vordergrundes ist noch absolut dekorativ; aber das Momentane des Naturereignisses, der Eindruck des Ungeheuren, der hier, ungeschwächt durch figürliches Beiwerk, künstlerisch festgehalten wird, das ist etwas durchaus Neues. Es ist zugleich darin der bleibende Grundcharakter des flämischen Seestücks gegenüber dem holländischen

[1]) vgl. R. v. Bastelaer, Pieter Brueghel l'ancien, Brüssel 1907; ferner Axel Romdahl, Österr. Jahrb. 1905 p. 90.

ausgesprochen: die Neigung zum Fabelhaften, Schrecklichen, zu phantastischen Formen, die auch im 17. Jahrhundert den Marinen der Eertvelt und Peeters eigen ist. Das Bild dürfte eine der letzten Arbeiten von Pieter Brueghel d. Ä. gewesen sein.

Die nächste Generation nahm das Thema gelegentlich wieder auf, wie das gleichfalls im Wiener Hofmuseum (Nr. 914) befindliche Bild beweist, das Jan Brueghel d. Ä. (1568—1625) zugeschrieben wird. Man sieht gleich: das Temperament ist dasselbe, aber es fehlt der große einheitliche Zug. Durch die starken, scharf begrenzten Gegensätze von hell und dunkel bekommt die grünliche Wasserfläche etwas unnatürlich Hartes, Gebirgiges, von dem sich das weiße, krause Segel und das braune Wrack zerrissen abheben. Hier ist eine einzelne Episode herausgegriffen, nach der alten Sitte wieder mit dem biblischen Stoff der Jonasgeschichte umkleidet; infolgedessen sehen wir allenthalben ein Gewimmel von Figürchen in leuchtend bunten Tönen, bis zurück an das sich hinten wieder stärker geltend machende Ufer mit der Stadt. — Auf anderen Bildern Jan Brueghels taucht das Meer ziemlich häufig auf; aber es ist nur Folie für die Handlung des Vordergrundes und demgemäß sehr summarisch behandelt. Werke wie die „Predigt Christi“ in München (Nr. 682) oder die Flußlandschaft in Dresden (Nr. 879) zeigen, wie das Bunte und Mannigfaltige hier dauernd das Bestimmende wird Als dann im beginnenden 17. Jahrhundert auch in Antwerpen eigentliche Marinemaler aufkamen, Andries van Eertvelt an der Spitze, prägte sich bei diesen die gleiche Eigenart aus, ohne daß indessen eine direkte Beziehung zu den Brueghels vorzuliegen scheint.

Fern von der Heimat wendet sich eine Seitenströmung dieser flämischen Landschaftskunst gelegentlich auch der Marine zu: Paul Brill prägt in dem südlichen Hafenbild eine neue Form des Seestücks, die Vedute mit der hohen Vordergrundarchitektur, wie sie das Uffizienbild (Nr. 718) zeigt. Es ist bezeichnend, daß ein Flame diese Bildart schuf, zu der die Antwerpener Seemaler des 17. Jahrhunderts immer wieder zurückkehren, während die Holländer sie erst später, in der beginnenden Dekadenz, aufnehmen. Eine direkte Einwirkung der Brillschen Hafenbilder auf die späteren Seemaler ist aber nicht nachzuweisen; die Verwandtschaft ist mehr eine äußerliche, denn von den Problemen des Lichts und der Atmosphäre, denen Brill nachgeht, haben die Epigonen nichts übernommen.

Indessen setzte in Norden, in den befreiten holländischen Provinzen, die nationale Kunst ein, die zu einer fortan einheitlich verlaufenden Entwicklung des Seestücks führen sollte.

I. Teil.

Das Marinehistorienbild.

Die Stadt Haarlem, in den Freiheitskämpfen die Hochburg der nationalen Verteidigung, war zu Beginn des 17. Jahrhunderts der Hauptschauplatz der neu erblühenden holländischen Malerei.[1]) Hier war auch der Ausgangspunkt für die Entwicklung der Marine. Ihre ältesten Meister, die in dieser Stadt arbeiteten, haben etwas naiv-Primitives; es ist autochthone Volkskunst, die bewußt der herrschenden akademischen Richtung entgegentritt. Von ihr gilt vor allem, was Bode von der neuaufblühenden Landschaftsmalerei sagt: „Dieses fröhliche Entdecken, . . . der Wagemut, mit dem das Neue naiv gegeben wird, gibt eine frische Erscheinung, erweckt unsere Mitfreude, muß diese auch den hohen künstlerischen Genuß ersetzen". (Rembrandt und seine Zeitgenossen p. 101.)

Hendrik Cornelisz Vroom war der erste Maler, der sich ausschließlich dem Seestück zuwendete. Man kann ihn um so eher an die Spitze der folgenden langen Reihe setzen, als er, ohne sich an irgendein Vorbild anzuschließen, selbständig seine Kunst entwickelt. Es ist höchst charakteristisch, wie er das Schiff dabei zunächst rein dekorativ verwendet. Wie sein Freund Karel van Mander berichtet, malte er, 1566 als Sohn eines Bildhauers, der auch Fayencen und Porzellan fertigte, geboren, zuerst auf Porzellan kleine Schiffchen. Mit diesem im wahrsten Sinne primitiven Anfang ist aber schon das Wesentliche seiner ganzen Kunst charakterisiert: er ist auch in der Tafelmalerei ein Meister des Schiffsporträts. Das Schiff ist dasjenige, was ihn interessiert, ihm wendet er in allen Einzelheiten seine ganze Sorgfalt zu; alles übrige, die See, der Himmel, das Land und die Menschen sind dagegen Nebensache, für die er sein regelmäßiges Schema hat. So würden seine Bilder sehr einförmig wirken, käme nicht durch das gegenständliche Interesse, das sie erregen und besonders bei seinen Zeitgenossen fanden, frisches

[1]) vgl. Bode, Studien zur holländ. Malerei 1883 p. 14.

Leben hinein. Die Malerei hatte sich eben erst, unter Führung von Pieter Aertsen, vom religiösen Stoffe frei gemacht; die Szenen des täglichen Lebens waren mehr in den Vordergrund getreten, und was den Holländern am Ende des 16. Jahrhunderts täglich vor Augen stand, das war der Krieg, der Freiheitskampf. Den wollte man auf dem Bilde verherrlicht sehen, in echt niederdeutscher, behaglich erzählender Breite mit möglichst viel drastischen Einzelheiten. Dafür war Vroom der geeignete Mann. Im Gegensatz zu der akademisch-mythologisierenden, der italienischen Kunst blind nacheifernden Richtung des Cornelis Cornelissen und des Karel van Mander wandte er sich an das Volk, das in diesen Seeschlachten und Schiffbrüchen seine eigenen Erlebnisse wiederfand und ihren Maler bald gleichwertig neben die genannten Akademiker reihte.[1]) Aber durch diesen historischen Hintergrund wurde gleichzeitig der Rahmen der Darstellung, der durch das bloße Schiffsporträt noch beengt gewesen war, erweitert. Das ist der Fortschrift Vrooms gegenüber dem alten Meister W. P. und den Brueghel-Stechern, die auf einem Blatt immer nur ein Schiff abgebildet hatten.

Für das frühe Schaffen Vrooms ist van Mander die einzige Quelle, da vor 1597 keine Werke erhalten sind. Auffallend in dieser mit der bekannten novellistischen Breite geschriebenen Monographie scheint besonders die Nachricht von seinem Zusammentreffen mit Paul Brill während eines zweijährigen römischen Aufenthalts im Dienste des Kardinals von Medici, jedenfalls vor 1587, da dieser Kirchenfürst 1587—1608 als Ferdinand I. Großherzog von Toskana war (Flörke, v. Mander). Man wäre versucht, Vrooms Bilder in bezug auf ihren Zusammenhang mit Paul Brill anzusehen, wüßte man nicht, daß die frühesten sicheren Werke des letzteren erst aus den Jahren 1589/90 stammen und noch auf einer ziemlich niedrigen Stufe stehen.[2])

Besonders die Wiedergabe des Meeres auf dem Jonasbilde der Scala Santa-Fresken im Vatikan wird als gänzlich mißglückt geschildert: „Die Wellen bestehen aus seltsam gezackten dünnen Wasserwänden, ohne Spur von Naturwahrheit; nur ein Streben nach Stilisierung ist zu erkennen". Wenn also Vroom von Brill „unterwiesen wurde", so ist nicht an die späteren Landschaften und Marinen Brills zu denken.

---

[1]) Im anonymen „Lof van Haarlem" werden 1616 überhaupt nur 3 Maler genannt: H. Goltzius, Corn. Cornelisz, H. Vroom, „die stelt vroom en levendich de Scheepjes op den Stroom" (Moes, Oudholland XVIII p. 218 ff.

[2]) vgl. A. Mayer, Das Leben der Brüder Math. u. P. Brill, Diss. Halle 1907.

Wichtiger ist bei v. Mander die Erwähnung der Gobelins für den englischen Seehelden Lord Howard, die von 1650 an im alten House of Lords in London hingen und mit diesem 1834 verbrannten, uns aber in Stichen des 18. Jahrhunderts erhalten sind. v. Mander scheint hier das Verdienst der „Entdeckung" Vrooms für sich beanspruchen zu wollen; er berichtet nämlich, er habe ihn, da er selbst sich nie mit Schiffen abgegeben habe, dem Delfter Tapetenweber Frans Spierings empfohlen, als dieser sich wegen der Zeichnung von Gobelin-Kartons an ihn wandte, die die Vernichtung der spanischen Armada 1588 wiedergeben sollten. Daraus scheint hervorzugehen, daß diese Gobelins die erste derartige Arbeit Vrooms waren und somit etwas früher entstanden sind als die noch heute vorhandenen Middelburger Teppiche, die 1597 vollendet wurden.

Die Armadabilder, wie sie sich in den Stichen des John Pine erhalten haben,[1]) waren zehn Darstellungen verschiedener Momente aus der Vernichtung der Spanier. Alle zeigen einen breiten, dunklen Vorderstreifen, kleine, zuweilen netzartige, gekräuselte Wellen mit zahlreichen wasserspeienden Meerungeheuern und am Horizont die hügelige, englische Küste mit charakteristischen kleinen runden Bäumen, die ganz regelmäßig rechts einen starken Schatten haben. Im Mittelgrund spielen sich die einzelnen Episoden des Kampfes ab; die Zeichnung der Schiffe ist höchst genau, aber die Segel sind — ganz wie auf dem Messinastich des Frans Huys — in ermüdender Einförmigkeit stark nach rechts gebläht; auch die kleinen Figürchen wirken etwas puppenhaft und monoton. Auf den Blättern VIII und IX war der Künstler gezwungen, im Vordergrunde einen Landstreifen — die französische Küste mit der Stadt Calais — zu zeichnen. Dabei erweist sich seine Unfähigkeit für diese Dinge, besonders auffallend beim Übergang der Meereswogen in den Festungsgraben. Im ganzen geht aber ein frischer Zug durch die Komposition; die einzelnen Momente sind gut unter sich individualisiert; schon tritt die See selbst etwas mehr in den Vordergrund des Interesses. Aber als wenn dem Künstler selbst seine Netzwellen tot und schematisch erschienen wären, sucht er ihnen durch die mythologischen Fabelwesen das fehlende Leben zu geben, das er ohne sie in der großen Natur noch nicht zu sehen vermag. Der Eindruck ist weniger malerisch als eher dekorativ, eben deshalb aber, dem Zweck entsprechend,

---

[1]) The Tapestry hangings of the house of Lords etc . . . London 1739.

vielleicht günstiger, als wenn es sich um ein Tafelbild gehandelt hätte.[1])

Die Teppiche trugen jedenfalls sehr dazu bei, Vroom bekannt zu machen; denn schon 1597 vollendete er sieben weitere Kartons zu Gobelins für den Versammlungssaal der Staaten in der Abtei von Middelburg.[2]) v. Mander erwähnt sie nicht mehr, obgleich sie vor 1604 gearbeitet wurden; offenbar kamen jetzt derartige Aufträge häufiger vor, wenn uns auch keine weiteren bekannt sind. Es ist die Zeit seiner dauernden Niederlassung in seiner Vaterstadt Haarlem. (Vgl. v. d. Willigen, les artistes de Haarlem, 1870, p. 320.)

Auch auf den Middelburger Teppichen sind die Schiffe mehr dekorativ gedacht. Bis an den sehr hohen Horizont hinauf bedecken kleine, leicht tanzende Wellen ohne Abwechslung die weite Fläche, über die zahllose Fahrzeuge, diesmal meist kleinere Einmaster mit spitzen Segeln, verstreut sind. Die Zeichnung ist wieder im Detail äußerst genau, die Farbe im Vergleich zu den Gemälden diskret.

Erst in diesen fängt das eigentlich Landschaftliche an, das Dekorative zu verdrängen. Die Reihe der erhaltenen datierten Stücke beginnt mit dem Jahre 1607 (Samml. Glitza-Hamburg) und reicht bis in das Todesjahr 1640 (Hoorn, Westfries. Museum). Wer in diesen Bildern etwas von einem Fortschritt, einer Entwicklung feststellen will, muß zunächst den Gedanken an den ungeheuren Aufschwung, den in derselben Zeit die ganze übrige holländische Landschaftskunst nimmt, vollkommen beiseite lassen und in Betracht ziehen, daß Vrooms Anfänge bereits vor dem Einsetzen dieser neuen Periode liegen. Als diese dann von Esajas v. d. Velde eingeleitet wurde, war Vroom schon ein angesehener,[3]) reichlich mit Aufträgen bedachter Meister, der seine Fertigkeiten in erster Linie sich selbst verdankte. Der frische Zug der kriegerischen Zeit spricht aus diesen Bildern mit ihren leuchtenden Lokalfarben und der sinnfälligen Darstellung der Ereignisse, die in aller Munde waren. Kein Wunder also, wenn eine so mit Anerkennung überhäufte Kunst sich gleich blieb, auch als neue Sterne auftauchten, die höheren künstlerischen Werten nachgingen. Es ist ja im Grunde eine Erscheinung,

---

[1]) Hymans, v. Mander p. 214, verweist auf das Bild von Copley: Der Tod des Lord Chatham in der National-Gallery, Brit. School Nr. 100, auf dem die Teppiche an den Wänden zu sehen sind.

[2]) vgl. Hymans, v. Mander p. 216.

[3]) vgl. besonders v. d. Willigen a. a. O. p. 320, 330 sowie die Lobpreisungen der zeitgenössischen Dichter bei Moes in Oudholland XVIII p. 218ff.

wie wir sie in unseren Tagen an den Schlachtenmalern der deutschen Einheitskriege auch beobachten konnten. Offizielle Kunst bleibt konservativ.

Eine grünliche, ins Blau spielende, leicht bewegte See mit kleinen weißlichen Kräuselwellen, ein ziemlich hoher Horizont, hellblauer Himmel mit schwach angedeutetem Gewölk, die Schiffe in sorgfältiger Zeichnung aller Einzelheiten braun angestrichen mit geblähten Segeln und sehr großen bunten Flaggen, auf deren einer meist der Name Vroom in Antiqualettern steht, endlich ein dichtes Gewimmel kleiner bunter Figürchen, häufig in möglichst dramatischer Aktion — ein Empfang, eine Pulverexplosion, ein in den Grund gebohrtes Schiff —, das sind die Grundelemente dieser Bilder bis an das Ende. Sie kehren auch bei den folgenden Meistern immer wieder. Land wird möglichst vermieden; auf den Stadtansichten erscheint es zuweilen landkartenartig in starker Aufsicht (so Rijksmuseum Nr. 2607: die Seeschlacht auf dem Haarlemer Meer 1573 mit der Stadt Haarlem im Hintergrund); die Beleuchtung ist anfangs gleichmäßig hell und hart; von einem dunklen Vorderstreifen ausgehend, wird die Färbung nach dem Horizont zu allmählich lichter. Später zeichnen sich da und dort Sonnenreflexe auf Wellen und Segeln ab; es kommt sogar ein Versuch vor, mit weißen Lichtern auf dem grünen Wasser Mondscheinstimmung zu machen (Ansicht von Sparendam im Haarlemer Museum, Nr. 303). Die letzten datierten Bilder (Uffizien Nr. 733 von 1631 und Hoorn, Westfries. Museum von 1640) zeigen in dem das Grün überwiegenden Grau des Meeres ein scheinbares Eingehen auf den veränderten Zeitgeschmack. Aber nur äußerlich. Vroom ist bis zuletzt der naiven, gegenständlichen Kunstweise, die er selbst ausgebildet hatte, treu geblieben; den grauen Stimmungston der Porcellis und Vlieger, der am Ende seiner Lebenszeit schon in voller Blüte steht und den andere, die mit ihm in archaischer Buntheit angefangen hatten, allmählich annehmen, suchen wir bei ihm vergebens. Auch seine Stadtansichten haben nichts mit den Veduten späterer Meister gemein, deren gekünstelte Auffassung ihm völlig fremd ist.

Seine allgemeine Bedeutung beruht auf der Illustration der älteren niederländischen Befreiungskämpfe; künstlerisch ist er wichtig als der erste, der sich ausschließlich mit Marinemalerei beschäftigte, der den ersten Anstoß gibt zu der folgenden, ihn bald weit überholenden Entwicklung. Die sich unmittelbar an ihn anschließen, sind nicht Schüler, sondern gleichalterige Konkurrenten. Sein Sohn Cornelis wendet sich der Binnenlandschaft zu.

In engem persönlichen und künstlerischen Zusammenhang mit

Vroom steht der Haarlemer Cornelis Claesz van Wieringen. Er muß nicht viel jünger als dieser gewesen sein, denn er wird neben ihm als einziger Marinemaler schon bei v. Mander und bereits 1600 in den Listen der Bürgergarde erwähnt (v. d. Willigen a. a. O. p. 330). Das Todesjahr 1635 bei Immerzeel ist unbestritten; die Zahl 1643 in den Katalogen von Haarlem und Amsterdam scheint auf Verwechslung mit seinem Sohn Claesz zu beruhen, wie schon Woltmann anführte. Später herrschte zwischen Vroom und Wieringen bitterer Brotneid um die reich dotierten Aufträge der Admiralität (v. d. Willigen a. a. O.). In seiner Jugend Seefahrer, wendet er auch sein Hauptinteresse den Schiffen zu, deren sorgfältige Darstellung auch van Mander und Houbraken loben. Von vroomähnlicher Buntheit ausgehend, ohne dessen Frische zu erreichen, nähert sich Wieringen später etwas mehr dem grauen Ton der jüngeren Generation, zu dem er sich doch nicht völlig durchringen kann. Auch das Thema ändert sich nicht; im Rijksmuseum (Nr. 2678) finden wir eine Landung spanischer Schiffe an der amerikanischen Küste, in Haarlem mehrere historische Episoden. Die bezeichneten getuschten Federzeichnungen in Dresden und Amsterdam zeigen besonders deutlich das manierierte Kräuselwerk seiner Wellen und die bizarre Wildheit der Felsbildung. Auf zwei Blättern des Prentenkabinetts in Amsterdam versucht er, die aus dem Meer aufsteigende Sonne zu geben. Die Signatur C. C. W. teilt er mit dem späteren C. C. Wou und seinem Sohn Claes Cornelisz van Wieringen, von dem wir keine beglaubigten Werke besitzen. v. d. Willigen berichtet (p. 334) nach Ampzing, er sei 1636 Mitglied der Gilde gewesen. 1643 wird sein Grab geöffnet.

Unter die Haarlemer Seemaler der frühen Zeit ist noch Cornelis Bol zu zählen, von dem wir zwar nur zwei vollsignierte Bilder mäßiger Qualität kennen, die aber jedenfalls den wichtigen Beweis liefern, daß er gegenständlich wie malerisch von der flämischen Überlieferung zur holländisch-nationalen Richtung übergeht. Das eine, in der Sammlung Semenov in Petersburg (Nr. 57), eine Stadt an einem Fluß, wird im Katalog als von grünlicher heller Färbung und sorgfältiger Ausführung beschrieben und mit Hans Bol und Jan Brueghel in Verbindung gebracht. Diese Annahme bestätigt sich durch die biographischen Notizen (v. d. Willigen a. a. O. p. 84), nach denen Cornelis Bol aus Antwerpen gebürtig ist. Aber schon 1613 heiratet er in Haarlem, wo er nach wechselvollem Leben 1666 begraben wird (Katalog Rijksmuseum 1905). Aus dem zweiten vorhandenen Werk (Rijksmuseum Nr. 538) geht aber jedenfalls hervor, daß

er sich in seiner neuen Heimat dem veränderten Geschmack der Zeit nicht entzieht. Es ist eines jener durch Vroom und Wieringen in Aufnahme gekommenen Gefechte holländischer Kriegsschiffe mit Rudergallionen an einer Felsenküste, nur ist die Leistung bedeutend schwächer als bei den genannten Meistern. Hinter einem dunklen Vorderstreifen kommt im Mittelgrund eine graugrüne Wasserfläche mit kleinlich gezeichneten Wellen, durch schwache Lichter etwas belebt; der Himmel ist hellgrau und glatt wie ein Brett, nur in der Mitte scheint leichtes Rosa eine Stimmung andeuten zu wollen. Das Figürliche, bei dem Petersburger Bild besonders hervorgehoben, tritt auf dem Amsterdamer zurück, aber die Züge des ausgeschriebenen Namens sind völlig übereinstimmend, so daß die Zusammengehörigkeit nicht zu leugnen ist. Ein vollkommenes Bild der (nach v. d. Willigen nicht unbeträchtlichen) Tätigkeit Cornelis Bols läßt sich aus diesen zwei Tafeln freilich nicht aufstellen, aber wir lernen in ihnen den ersten einer Gruppe von Marinemalern kennen, die, von flämischer Abstammung, meist aus politischen und Glaubensrücksichten freie Holländer werden und damit künstlerisch eine bedeutsame Wandlung durchmachen, indem sie sich dem auf das Einfache und Natürliche gerichteten holländischen Geschmack, — hier freilich noch unter Betonung des Historischen und Gegenständlichen — anpassen.

Über Cornelis Verbeeck, den Schrevelius und Houbraken als Marinemaler rühmen, wissen wir nur durch v. d. Willigen, daß er 1610 in die Haarlemer Gilde trat und wahrscheinlich der Vater des Tiermalers und Stechers Pieter Corn. Verbeeck war. Von seinen Werken dagegen ist nichts auf uns gekommen.

Die Einwirkung Hendrik Vrooms auf die zeitgenössische Kunst reicht über die Mauern Haarlems hinaus; das beweisen u. a. die Tafeln einer in Dunkel gehüllten Persönlichkeit, die mit dem Namen Aert Antum signiert. Thieme-Beckers Künstlerlexikon identifiziert ihn mit Aert Anthonisz., über den in Obreens Archief VI 34 verschiedene Angaben gemacht sind, wonach er Seemaler und in der Zeit der datierten Aert Antum-Bilder, 1604 bis 1618, tätig war. Nichts läßt diese Annahme zweifelhaft erscheinen. Der Meister ist bezeichnenderweise wieder Antwerpener von Geburt, heiratete aber schon 1603, 23 Jahre alt, in Amsterdam. Er ist demnach der älteste Marinemaler dieser Stadt, die später das Zentrum der holländischen Seemalerei wurde, seine Armadaschlacht in Emden aber (Berliner Vorrat Nr. 740a) von 1604 das älteste datierte Marinetafelbild überhaupt. Dieses Bildchen, auf

eine runde Kupferplatte von 22 cm Durchmesser gemalt, verdient wohl als die künstlerisch reizvollste Leistung dieser Frühzeit der Seemalerei hingestellt zu werden. Der kleine Raum, dem die äußerst lebendige Komposition geschickt angepaßt ist, ließ der blaugrünen Wasserfläche, die auf den großen Tafeln immer so einförmig wirkt, nur gerade so viel Platz, um die Dominante für den vollen Akord der leuchtenden, auf dem Kupfer glasig wirkenden Lokalfarben zu bilden, die sich in feiner Zeichnung von dem dunklen Grunde besonders warm abheben. Die geblähten Segel haben ein goldiges Gelb, neben dem sich Zinnoberrot in den spanischen Rudergaleeren und den großen Flaggen bemerkbar macht; nirgends auch nur ein Versuch, weder tonig zu sein, noch ein Landschaftsbild zu geben. Es sind rein objektiv die Schiffe im Kampfe dargestellt; jeder einzelne Teil der Komposition bietet nichts anderes, als was wir nicht schon von Vroom her kennen, und doch ist die Wirkung eine viel erfreulichere. Was auf den Riesentafeln, die von der Admiralität mit Tausenden bezahlt wurden, hart und einförmig erscheint, tritt hier ganz zurück hinter dem Eindruck der großen Frische und Lebendigkeit.

Die anderen Arbeiten Antums, die größeres Format haben, erreichen denn auch das Emdener bei weitem nicht. Auf ihnen nähert er sich mehr den Haarlemern. Am besten ist noch die Armadaschlacht (Rijksmuseum Nr. 368) mit den charakteristischen goldigen Segeln und den roten Rudergaleeren; aber hier machen sich die Nachteile der großen Tafel schon fühlbar. Das andere Stück des Rijksmuseums (Nr. 369) von 1618 und das verwandte, unbezeichnete im Haager Gemeindemuseum sind bedeutend härter und in der Zeichnung der Wellen und kleinen Figuren flüchtiger. — Außer diesen werden ihm etwa 12 Bilder in verschiedenen Galerien zugewiesen, worunter das im Prager Rudolfinum (Nr. 20) hervorzuheben ist, das zwar eine alte Signatur trägt, die AVANTUM gelesen wird, sonst aber in Komposition, Zeichnung und Farbe völlig der tonigen Richtung um 1640 angehört, so daß, wenn es von demselben Meister wie dem obigen herrühren soll, eine völlige Stilwandlung anzunehmen wäre. Nicht unwahrscheinlich ist es dagegen, daß die Buchstaben HVANTON heißen und von Hendrik van Anthonissen herrühren, dessen Malweise das Stück jedenfalls viel näher steht.

Ein anderer Amsterdamer Meister, der in seinen frühen Bildern manches mit Antum gemein hat, später aber sich entschieden zum grauen Ton bekennt, ist Abraham de Verwer. Schon 1614 wird er als Maler erwähnt; 1621 malt er das voll bezeichnete Bild im Rijksmuseum (Nr. 2545), die Seeschlacht von 1573 auf der Zuydersee darstellend. Es zeigt alle Merk-

male der alten offiziellen Historie, nur gröber als bei Antum, dem es aber, z. B. in den spitzen geblähten Segeln, nähersteht als den Haarlemern. Die See ist einfach über das Kräuselwerk der Wellenzeichnung weg dunkelgrün gestrichen, der weißbläuliche Himmel trägt schwach angedeutete helle Wolken. — Im selben Stil gibt es noch ähnliche Stücke in der Amsterdamer Kweekschool for Zeevart und a. a. O. Wesentlich anders mutet aber das stattliche Kaminstück des Regentensaales im Bürgerwaisenhaus an, das die Schlacht auf dem Slaak von 1631 veranschaulicht und nach einer Notiz von Hofstede de Groot 1634 bezeichnet und datiert ist. Wohl ist die Zeichnung, besonders der Wellen im Vordergrund, noch schematisch und einförmig, aber das Kolorit zeigt einen völligen Frontwechsel. Verschwunden ist der frohe Reichtum der Lokaltöne. Ein einheitlicher grauer Ton bedeckt das ganze Bild. Der bedeutsame Übergang zur Tonigkeit, im Stimmungsbild unter Führung von Jan Porcellis durchgeführt, wird hier nun endlich auch in der Historie gefunden. Auch in den signierten Zeichnungen verschiedener Sammlungen (Prenten-Kabinett, Teyler-Museum) macht sich der Umschwung geltend. Verwer folgt hier noch im Alter mit Glück den von Simon de Vlieger und Jan van Goyen gewiesenen neuen Bahnen und weiß wie diese mit wenig Mitteln und einfachen Motiven feine Stimmungen zu erzeugen. Er ist 1650 gestorben. Manche seiner späteren Arbeiten, zu denen jedenfalls die „Stadt am Meer“ in Mannheim (Nr. 204) zu zählen ist, werden seinem Sohn Justus Verwer zugeschrieben (1625—1684). Aber da die Vornamen meistens fehlen, ist hier mit Sicherheit nichts nachzuweisen. Justus kehrte erst 1656 aus Ostindien zurück und war später Inhaber einer Kneipe. Diese wenigen Angaben machen es nicht wahrscheinlich, daß er an den feinen Stimmungsbildern seines Vaters Anteil gehabt hat.

Während die vorigen Meister sich mehr oder minder an Hendrik Vroom anschlossen, entfaltete in Utrecht eine aus Antwerpen zugewanderte Künstlerfamilie eine mehr dem Stil ihrer alten Heimat sich anschließende, sehr fruchtbare Tätigkeit: Adam Willaerts und seine Söhne Abraham, Isaak und Cornelis, die indessen dem Vater in jeder Hinsicht an Bedeutung nachstehen. 1577 in Antwerpen geboren, war Adam Willaerts bereits 1611 Mitglied der Utrechter Gilde, der er, mehrfach als Vorstand, bis zu seinem Tode 1664 angehörte. Fast alle seine Tafeln sind datiert und umfassen die Zeit von 1617 (Rijksmuseum 2682) bis 1644 (Rijksmuseum 2685). An ihm ist, wie an Vroom, die Stilwandlung der neuen nationalen Landschafts-

schule ziemlich spurlos vorübergegangen, aber die Kunstweise, an der er so zähe in der anders gearteten Umgebung festhält, ist weniger selbstgeschaffener Wert wie bei Vroom, als vielmehr Erbteil der flämischen Heimat. Die Staffage nimmt einen breiten Raum ein, die Figuren sind größer als auf den meisten holländischen Bildern; Dünen und Felsküsten werden künstlich wie Bühnenversatzstücke aufgebaut, und koloristisch herrscht in der Landschaft der strenge Dreiplan: der Vordergrund braun, der Mittelgrund dunkelgrün, bläulich der Horizont. Nur zuweilen ist noch über diesem Farbenschema eine graue Deckschicht ausgebreitet, wie auf dem Dresdener Bild (Nr. 936). Dagegen wird das allmählich erwachende Verständnis für die feinen Wirkungen der holländischen Atmosphäre deutlich erkennbar, wenn man z. B. im Rijksmuseum die „Seeschlacht bei Gibraltar" von 1617 (Nr. 2682) und die von 1639 (Nr. 2682 a) nebeneinander hält. Diese beiden Stücke nehmen auch als Schlachtenbilder unter den übrigen eine Sonderstellung ein, denn für gewöhnlich bevorzugt Willaerts Küstenszenen mit einer Landung von Kriegsschiffen; häufig ist das Ufer felsig und mit Tannen bewachsen, auf dem Vordergrund sind fremdartig buntgekleidete Figuren verteilt, Soldaten, Orientalen, Indianer, zuweilen eine vornehme Familiengruppe (die meist seinem Sohne Abraham zugeschrieben wird, so in Rotterdam Nr. 342 und Leipzig Nr. 626) oder eine Jagd auf wilde Ziegen (Hamburg, Samml. Weber Nr. 192, Dresden Nr. 936). Das Seemännisch-technische, der Bau der Schiffe, die Takelage lassen das liebevolle Eingehen auf die Einzelheiten, wie es Vroom tat, vermissen. Offenbar hat der ununterbrochen in Utrecht im Binnenland wohnende Künstler das meiste ohne Naturanschauung, nach Erzählungen anderer, gemalt; dafür spricht auch die ermüdende Einförmigkeit in der Wiedergabe des Meeres mit seinen steifen, schematisch gezeichneten Wellen. Am erfreulichsten sind jedenfalls trotz ihrer Härte die früheren Bilder bis zum Anfang der dreißiger Jahre, aus denen eine naive Freude am bunten Illustrieren fremdartiger Robinsonaden spricht. Später geht der frische Zug verloren und weicht der flämischen Vorliebe zum Wildbewegt-Phantastischen, dem aber das Können Willaerts nicht gewachsen ist. Ein unangenehmes Beispiel dieser späteren Periode ist das ovale Sturmbild im Rijksmuseum von 1644 (Nr. 2685).

An Adam Willaerts schließt sich sein Sohn Abraham sehr eng an. Er wird 1624 zuerst in der Utrechter Gilde erwähnt, hielt sich aber lange in Paris, Rom und Brasilien auf. Noch bis in die 50er Jahre hinein wirkt bei ihm der flämische Ursprung in der Kulissenbildung, Wellenzeichnung, Farbengebung und den zahlreichen Figuren nach, die aber kleiner sind als bei

seinem Vater; auch die Schiffe sind zierlicher gebaut und mehr grau als braun von Farbe. Besonders aber hat er mehr Verständnis für das Atmosphärische im holländischen Sinne; die Farben sind dünner, verblasener, das Gewölk ist leicht geballt und ziemlich weich vertrieben. Auch von der Historie hat er sich losgemacht und bevorzugt einfache Strandbilder, zuweilen in Verbindung mit Stilleben von anderer Hand; so von Ormea, in der Galerie Fleischner-Wien (Frimmel, Galerie-Studien 1906). Am besten ist er mit zwei Strandbildern in Braunschweig vertreten (Nr. 184 und 185). — Zu einer Zeit, da bereits Simon de Vlieger, Cappelle und Ruysdael das Seestück zur höchsten künstlerischen Vollendung gebracht hatten, steht Abraham W. noch auf dem Boden der altflämischen Malweise und stellt so den letzten Ausläufer der älteren Richtung dar. Wie bereits erwähnt, schreibt man ihm die Staffage auf manchen Bildern seines Vaters zu (Leipzig, Rotterdam), auch hat er Porträts, Familiengruppen und Madonnen gemalt.

Von Isaak Willaerts (gestorben 1693), der ein mittelmäßiger Landschafter war, ist mir nur eine Marine in Utrecht bekannt (Nr. 84), die den bestimmenden Einfluß des Vaters erkennen läßt.

Cornelis Willaerts malte mythologische Szenen.

Der raschen Entfaltung und Verbreitung des Seestücks in Holland hat die flämische Schule nichts Gleichwertiges an die Seite zu stellen. Ihr Mittelpunkt Antwerpen lag zu weit im Binnenlande; das Stimmungsbild, auch in seiner flämisch-phantastischen Abwandlung, wie es später besonders die Gebrüder Peeters ausbildeten, war um die Jahrhundertwende noch nicht da, und für die Historie fehlte hier die im Norden gegebene notwendige Grundlage der nationalen Begeisterung. So ist es in dieser frühen Zeit — neben den weniger hierher zu rechnenden Brueghels, vgl. oben — eigentlich nur ein Name, der für die südlichen Niederlande das Seestück vertritt: Andries van Eertvelt. Das Bild seiner Künstlerpersönlichkeit war lange Zeit ein sehr unklares, wozu besonders auch die verschiedene Schreibweise seines Namens auf Bildern und in Urkunden beigetragen hat. So wurde er mit Antum, Anthonissen, Everdingen verwechselt, und noch heute gehen Bilder unter seinem Namen, die außer der Signatur A. E. nichts mit ihm zu tun haben. Eertvelt (wie er jetzt allgemein in der Literatur geschrieben wird) lebte von 1590—1652 in Antwerpen; 1609 schon Meister, scheint er sich in freier Anlehnung an die Auffassung von Meer und Schiffen, wie er sie bei Pieter Brueghel vorfand, selbständig

entwickelt zu haben. Eine kleine Gruppe von Bildern kennzeichnet seinen Stil, eine Geschmacksrichtung, die an Vroom erinnert, aber bei aller, besonders koloristischen Verwandtschaft, dessen behäbige Breite durch theatralische Aktion ersetzt. Das 1623 datierte Bild im Genter Museum (Nr. S 88) ist dafür ein charakteristisches Beispiel. Gleich spitz züngelnden Flammen, wie sie auch Brueghel auf der Wiener Marine (Nr. 984) hat, sind die hochgehenden Wellen gezeichnet; wild flattern die Segel auf den Schiffen, die genau und mit geübtem Auge, aber längst nicht mit der liebevollen Sorgfalt gegeben werden, wie es die Holländer tun. Auf Schiffen, Booten, Wracks und im Wasser drängt sich ein buntes Gewirr orientalisch gekleideter Figürchen. Graugrün ist die vorherrschende Farbe, beim Wasser mehr ins Bräunliche, in der Atmosphäre teils in Schwarz, teils in fahles Weißgelb übergehend. Wie von einem Scheinwerfer gleitet ein silberner Lichtstrahl durch das schwarze Gewölk auf ein hinten rechts sichtbares Fahrzeug. Kein Punkt ist im Bilde, auf dem das Auge ruhen möchte, das Außerordentliche gibt den Ausschlag vor dem Natürlichen.

Dieser Kunst in jeder Hinsicht verwandt sind die bezeichneten Bilder in Düsseldorf (Nr. 2), Madrid (Nr. 1960) und Schwerin (Nr. 336), auf dem die Flaggen besonders bunt hervortreten.[1]) Bedeutend fortgeschrittener, weicher und vor allem toniger sind die reichbelebten italienischen großen Hafenbilder in Wien (Nr. 990) und Nürnberg (Nr. 360), die, ohne daß eine Beziehung vorhanden sein dürfte, daran erinnern, daß zu Anfang des Jahrhunderts schon Paul Brill ähnliche Kompositionen gemalt hat.[2]) Besonders beglaubigt wird Eertvelts eigentümlicher Stil durch sein Porträt von A. van Dyck in Augsburg (vgl. Klass. d. K. p. 250), das ihn vor der Staffelei darstellt, an einem Seesturm arbeitend, der deutlich den flämisch altertümlichen Charakter seiner Kunst erkennen läßt, wie ihn auch die zuerst angeführten Werke zeigen. Zugleich aber spricht dieses Porträt von der Hand des berühmtesten Bildnismalers seiner Zeit für das Ansehen, das Eertvelt genoß, ebenso wie die Verse, mit denen ihn Cornelis de Bie verherrlicht (Het Gulden-Cabinet etc. 1661 p. 105).

Von seinen Schülern ist am bekanntesten Gaspar van Eyck (1613—1673), dessen einzige beglaubigte Werke in Madrid (Nr. 1956—1958) der Kunstweise seines Meisters folgen. Auch ihm

---

[1]) Es sind Beispiele der frühen Kunst Eertvelts, wohl gleich dem Genter Exemplar dem Anfang der 20er Jahre angehörend.

[2]) Diese werden in der letzten Lebenszeit des Künstlers, nach 1640, entstanden sein.

widmet de Bie ein schwülstiges Lobgedicht, und wir wissen, daß Jacob Jordaens seine Arbeiten schätzte. Heute sind sie so gut wie unbekannt.

Über Mathieu van Plattenberg, der auch als Schüler Eertvelts genannt wird, vgl. unten p. 81.

Bis in die Mitte des Jahrhunderts, das die erzählende Historie in voller Lokalfarbenfreudigkeit eingeleitet hatte, erhält sie sich, die erste und älteste Phase des Seestücks, in lückenloser Tradition. Auch nachdem sie von der neuen tonigen Richtung längst verdrängt und überholt ist, lebt sie in der zweiten Hälfte noch zuweilen wieder in einzelnen Werken von Künstlern auf, die aber sonst ganz der neuen Zeit angehören, wie z. B. Beerstraten und Nooms.

Auf der Grenze steht noch eine bedeutsamere Gruppe, um einen Mann geschart, der in sich das Alte und das Neue zu vereinen suchte: Willem van de Velde d. Ä., der Meister der bildartigen Federzeichnung.

Willem van de Velde d. Ä. verdient nicht nur als Vater seines bekannteren gleichnamigen Sohnes und des Adriaen van de Velde, sondern auch als selbständige Künstlerpersönlichkeit nähere Beachtung.[1]) Von flämischer Abstammung 1611 in Leiden geboren (vgl. Oudholl. XVI p. 67), war er schon vor 1636 in Amsterdam ansässig. Das früheste Werk, von dem wir Kenntnis haben, sind Zeichnungen zur Schlacht bei Duins 1639, die durch Stiche vervielfältigt wurden. Von seiner Tätigkeit in den vierziger Jahren ist nichts bekannt; doch muß er sich schon einen guten Namen gemacht haben, denn als 1653 neue kriegerische Ereignisse eintraten, war er ein neben den besten Marinemalern wie Simon de Vlieger geschätzter Meister und begleitete drei Jahrzehnte hindurch mit seiner Feder die wechselvollen Kämpfe seines Landes gegen England, sie in zahlreichen Illustrationen aus eigenster Anschauung festhaltend, indem er in einer kleinen Galliot dem Geschwader folgte. Doch erlaubte ihm sein Patriotismus, 1673 nach London zu gehen und sogar 1675 in die Dienste Karls II. zu treten, bei dessen Nachfolger Jakob II. er ebenfalls, bis zu dessen Vertreibung 1688, Hofmaler war. 1693 starb er in Greenwich.

---

[1]) vgl. Ausführliches in Haverkorn van Rijsewijk, Oudholland XVI p. 65, XVII p. 33, XVIII p. 21, XX p. 170, 225. Michel, les van de Velde; ders. in Gaz. d. B.-A. 1888 I.

Seine Stärke liegt im Zeichnerischen; mit Feder und Tusche arbeitete er auf Format und Material, die wir sonst nur für Ölgemälde kennen. Houbraken berichtet, er habe im Alter auch in Öl gemalt (I p. 355); ob die ihm in Hamptoncourt zugeschriebenen Bilder von seiner Hand sind, hat Haverkorn van Rijsewijk schon bezweifelt und mit Recht erwähnt, daß mit ihnen der Kunstgeschichte nichts verloren geht. Dagegen sind die großen Federzeichnungen im Rijksmuseum Meisterwerke ihrer Art, jedenfalls die hervorragendsten Beispiele einer Kunstgattung, die zu ihrer Zeit sehr hoch geschätzt war und für eine Reihe von Künstlern vorbildlich wirkte. — Diese Hauptbilder, auf Eiche oder Leinwand mit der Feder gezeichnet, die in ihren wappen-geschmückten Rahmen vollkommen wie Gemälde betrachtet sein wollen, sind von den zahlreichen leichteren Skizzen auf Papier streng zu scheiden. Es will fast scheinen, als hätte die Liebe, mit der der Meister der Feder sich in die Körper dieser reichgeschnitzten, mächtigen Fregatten versenkt hatte, ihn abgehalten, zum Pinsel zu greifen, unter dem die Feinheit der Detailzeichnung verloren gehen mußte. Noch immer, und das ist das Wesentliche, das Willem van de Velde mit der älteren Richtung verbindet, ist das Schiff die Hauptsache, ein beseeltes Wesen, das am lebendigsten erscheint in der erregten Aktion, im Gefecht, wenn mitten durch brennende und sinkende Trümmer der Sieger, wenn auch selbst mit zerschossenen Segeln, einherkommt, während die Trikolore stolz vom Stern flattert und die üppigen Skulpturen und Ornamente des Hecks durch den Pulverdampf leuchten. Wie aber schon die Durchführung des Einzelnen verfeinert und malerischer erscheint, so ist besonders in der Gliederung der dichtgedrängten Massen der Fortschritt fühlbar, den mittlerweile die Meister der 30er und der 40er Jahre gebracht haben. Das Auge wird durch die Reihen der kämpfenden Schiffe weit in die Tiefe geführt, der Mastenwald hat seine Starrheit verloren, und die letzten Fahrzeuge am duftigen Horizont machen es wahrscheinlich, daß hier Porcellis und de Vlieger vorbildlich gewirkt haben. — Was in der Komposition nicht Schiff ist, wird zwar als das minder Wichtige, aber doch unter voller Beherrschung des Technischen und ohne die Härten der älteren Maler behandelt. Als wäre das Spiegelbild der barock verschnörkelten Schiffszierate in ihnen lebendig geworden, so kräuseln sich die nicht sehr hohen, oft Straußenfedern, oft gelappten Eichenblättern gleichenden Wellen, in ihrer stilisierenden Auffassung fast an die Vroomschen Teppiche oder die Brueghelschen Stiche erinnernd. Das leichte Gewölk vermischt sich hier und da mit Rauch und Pulverdampf und hebt in seiner weichen

Behandlung die scharfen Silhouetten der Fregatten als Folie. Allenthalben zeigt sich eine Unmenge kämpfender, schwimmender, rettender, ertrinkender Menschen; aber diese Figürchen, obwohl bei kleinstem Maßstab individuell behandelt, ordnen sich im Gegensatz zu der älteren Schule dem Gesamteindruck des Bildes unter und zerreißen nicht die einheitliche Komposition. Mit besonderer Vorliebe bringt der Maler sich selbst im Vordergrund in seiner kleinen Jacht an, wie er, eifrig skizzierend, zwischen den kämpfenden und sinkenden Fahrzeugen hindurchfährt. Durch die Feinheit der Ausführung ist so die Illustration zum Gemälde, der belehrende Bilderbogen zum Kunstwerk erhoben und mit der Feder eine durchaus malerische Wirkung erzielt. Das Fehlen der Farbe macht sich nicht bemerkbar. Unterschiede im Ton sind zuweilen durch das Material bedingt: der gelbliche Eichengrund gibt der Zeichnung etwas Wärmeres gegenüber der weißen, kreidigen Leinwand.

Fast noch interessanter als diese Tafeln sind die ihnen an Größe des Formats oft nahekommenden lavierten Bleistiftskizzen auf Papier, die sich in verschiedenen Sammlungen, am reichhaltigsten im Britischen und in Boymans Museum finden. Aus ihnen spricht noch stärker das momentane Erleben, besonders aus den zahlreichen Seegefechten. In prägnanter Kürze wird ein anschauliches Bild entworfen; das Wasser ist meist nur in der Nähe der Schiffe mit einem breiten Tuschestrich angedeutet, das Gewölk ganz fortgelassen; dafür sind die Schiffe sehr flott und mannigfaltig gegeben und meistens neben dem Rumpf oder der Takelage ihre Namen, häufig auch die der Kommandanten, hingeschrieben. Zuweilen finden sich dabei Erläuterungen des Gefechts oder Bemerkungen, wie auf einer Zeichnung der Viertageschlacht von 1666 (Brit. Museum): „Jetzt jagen wir sie und 1665 am selben 13. Juni jagten sie uns".

Da die geschlossene Reihe der erhaltenen Arbeiten erst in den 50 er Jahren einsetzt, als der Meister schon über 40 Jahre alt war, so haben wir es sofort mit seinem vollentwickelten Stil zu tun, der dann in der Folgezeit keinen sichtbaren Wandlungen mehr unterworfen ist; die Strichführung ist in ihrer markigen Breite sehr charakteristisch und durchaus von der Weise des Sohnes verschieden, der oft ähnliche Gegenstände, aber viel zierlicher, behandelt und dabei viel feineren malerischen Problemen, besonders der Beleuchtung, nachgeht. Von der Mitte der 70 er Jahre ab überwiegen die Repräsentationsszenen des Hofmalers, wie sie mittlerweile schon durch Andere Mode geworden waren. Zeichnungen wie ein „Salut der Kriegsschiffe auf der Themse 1677 für den Prinzen und die Prinzessin von Oranien" oder

eine „Flottenparade Karls II." finden sich im Brit. Museum; sie unterscheiden sich aber stilistisch in nichts von den früheren Schlachtenbildern.

Mit W. v. d. Velde d. Ä. reicht die Kunst des Schiffsporträts, der erzählenden Historie, weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein, aber sie hat, wenn auch innerlich mit den Werken der früheren Schule noch verwandt, doch einen wesentlich anderen Charakter durch die Bestandteile, die ihr, besonders in der Behandlung des Lichts und der Räumlichkeit, von jüngeren Kräften zugeführt werden.

Meisterwerke in ihrer Art, wurden die großen Arbeiten W. v. d. Veldes von den Zeitgenossen, vor allem in der offiziellen Welt, von der Admiralität und den Generalstaaten, sehr geschätzt. Es war daher erklärlich, wenn auch andere Künstler sich bemühten, Stil und Technik, wie er sie vorgezeichnet hatte, nachzuahmen. Aber keiner unter ihnen erreichte sein Vorbild; ihre Namen sind so gut wie unbekannt und von ihren Werken nur wenige Stücke erhalten, die zwar in der Technik, aber nicht der Qualität Velde gleichen.

Verhältnismäßig am meisten kennen wir noch den Cornelis Pietersz Mooy aus Rotterdam. Man war früher geneigt, zwei verschiedene Künstler dieses Namens anzunehmen, da das urkundliche Begräbnis am 4. 4. 1676 mit den Bildern aus den 90er Jahren in Widerspruch zu stehen schien. Indessen hat Haverkorn van Rijsewijk nachgewiesen (Oudholl. 1892 p. 254), daß dieses Sterbedatum sich nicht auf den Maler Mooy, sondern einen anderen Mann dieses Namens bezieht. Der Künstler ist vielmehr erst am 17. 8. 1793 gestorben und wird in den Taufregistern der 70er Jahre als Vater mehrerer Kinder erwähnt. Über sein Leben wissen wir sonst nichts, also auch nicht, ob ein persönlicher Zusammenhang zu W. van Velde bestanden hat. Sein bekanntestes Werk dürfte die kleine Marine in Kassel (Nr. 419) sein; mit der Feder auf Holz ausgeführt, hat sie doch im einzelnen keinerlei Zusammenhang mit W. v. d. Velde d. Ä., eher könnte man bei der sorgfältigen Wiedergabe der schiffstechnischen Details, der leichtplätschernden Wellen an Reinier Nooms denken. Die stärkere Schattierung macht den Gesamteindruck malerischer, als es Velde gewöhnt ist. Von den datierten Bildern ist das früheste, von 1666, im Gemeente Archief zu Rotterdam, das späteste, von 1692, in der Sammlung Kilian-Mainz; die meisten sind Privatbesitz.

Von dem Amsterdamer Experiens Sillemans findet sich eine 1649 datierte und bezeichnete Tafel in Federzeichnung auf Eiche im Rijksmuseum (Nr. 2200). Es ist ein holländischer Hafen, gezeichnet in der Art W. v. d. Veldes, aber viel härter, wenn auch im einzelnen enger an ihn angeschlossen als Mooy. In dem bräunlichweißen Ton wirkt es fast wie Holzschnitzerei. Sillemans wurde um 1611 geboren und starb vor 1653. Bei Obreen VII wird er als plaatsnijder erwähnt; es existieren auch Stiche von ihm, die aber keine Marinen darstellen.

Nach Zeeland wnrde die Art van de Veldes verpflanzt durch Pieter Vogelaer; dieser lebte von 1641—1720 in Zierikzee und Veere, auch als Goldschmied und Kupferstecher tätig (vgl. Kramm VI p. 1783). Das Rijksmuseum bewahrt von ihm eine bezeichnete Tafel (Nr. 2571), die in der bekannten Federtechnik auf Eiche eine Heringsfischerflotte darstellt; die Ausführung, besonders der Wellen, ist recht grob.

Ferner wird noch von zwei Delfter Malern urkundlich bezeugt, daß sie Seestücke in der Art des alten v. d. Velde mit der Feder gezeichnet hätten: Laurens Johannes Coesermans, 1661 als Meister erwähnt (Obren I 66) und Heereman Witmond (1605 bis nach 1683), der besonders in den 40 er Jahren in Delft häufig erwähnt wird und zuweilen Bilder des L. J. Coesermans vollendete. Von beiden scheinen indessen keine Werke erhalten zu sein.

Ebenfalls unbekannt ist der Künstler J. Plas, von dem das Prentenkabinett eine große Seeschlacht in der Art Veldes, nur schärfer, mit der Feder gezeichnet, bewahrt.

Über Jugendwerke des L. Bakhuyzen in dieser Art vgl. unten S. 90.

II. Teil.

Der graue Ton und die Stimmungsmalerei.

Die Kräfte einer Kunstrichtung, die vom illustrativ-dekorativen Schiffsporträt ihren Ausgang nahm, mußten versagen, wenn es gelten sollte, dem Seestück rein künstlerische, dauernde Werte zuzuführen. Für diese wurde die Grundlage erst geschaffen, als in der gesamten Kunst das Interesse am rein Landschaftlichen die Oberhand gewann. War dieses einmal vorhanden, so mußte sich in diesem Lande das erwachende Naturgefühl vor allem der See zuwenden, dem Element, das aller Welt in seinen Erscheinungsformen von Jugend auf vertraut war, das jeder jeden Tag vor Augen hatte, der Quelle des Erwerbs und Wohlstandes für die überwiegende Mehrheit des befreiten Volkes. Den heimischen Naturausschnitt in seiner alltäglichen Erscheinung ohne schmückendes Beiwerk darzustellen, war jetzt die neue Aufgabe, der sich eine neue Künstlergeneration mit Eifer zuwendete, nachdem die äußeren Bedingungen für das Gedeihen mit dem Ende des Freiheitskampfes 1609 gegeben waren. Und so sehen wir Schulter an Schulter mit den Esajas van de Velde, Arent Arentz, Hendrik Avercamp und den anderen, die die nationale naturalistische Landschaftskunst heranbilden, auch den Begründer der holländischen Seelandschaft: Jan Porcellis.

Auch er ist ein flämischer Emigrant, aber die unruhige Zeit läßt ihn erst spät in der neuen Heimat zu Seßhaftigkeit und Wohlstand kommen. Vor 1585 in Gent geboren, ist er schon um die Jahrhundertwende in Rotterdam; aber widrige Verhältnisse treiben ihn zurück nach Antwerpen, wo er 1617 endlich Meister wird, bis er schließlich zu Anfang der 20er Jahre dauernd nach Holland zieht, zuerst nach Haarlem. Hier heiratete er 1622 Janneke Flessiers und fand sich nun in ein und derselben Stadt mit den Meistern der alten Historienmarine, H. Vroom und C. C. van Wieringen. Wir können es heute Houbraken nicht mehr glauben, daß der 37jährige Porcellis ein „leerling“ Vrooms gewesen sei, und die Angabe verliert alle Wahrscheinlichkeit, wenn man die Werke der beiden vergleicht.

Hier steht der alten Generation die junge mit ihrer neu errungenen Auffassung gegenüber; ihr Wesenszug ist zu verschieden, als daß eine Beziehung hergestellt werden könnte. Das erkannten auch schon die Zeitgenossen; und daß die neue Richtung die Siegerin blieb, geht aus den Versen Huyghens' hervor, der um 1629 schrieb:

Tandem sortem Henricus Vromius
Natali suo debet, magni nominis in re
Marina artifex, sed Porcellio nuc praeter
Quam aliis obscurioribus, tanto inferior, ut
vix eodem spiritu nominandos existimem.
(Autobiographie, Oudholl. IX p. 117.)

Aber noch immer treibt es den Ruhelosen weiter. 1624 wohnt er in Amsterdam, und den Rest seines Lebens bis 1632 verbringt er in Soeterwoude bei Leiden, die letzten Jahre doch endlich sich an Wohlstand und Ansehen erfreuend.

Erst seit neuester Zeit ist es der Quellenforschung gelungen, diese wechselvollen Lebensschicksale festzustellen und damit auch zuverlässigere Gesichtspunkte für die Beurteilung seiner Werke zu finden. Ergänzend wirkte die Stilkritik mit, und Bode[1]) unternahm es zuerst, das Werk des Jan Porcellis von dem seines Sohnes Julius und dem des Flamen Jan Peeters zu scheiden, mit denen er die Signatur J. P. gemeinsam hat und so häufig verwechselt worden ist. Jetzt liegt von Bredius und Haverkorn van Rijsewijk in Oudholland und Onze Kunst[2]) je eine ausführliche Arbeit vor, die ein abschließendes Bild von Leben und Werken dieses wichtigen Meisters geben.

Es werden kaum mehr als 30 Bilder sein, die sich heute auf Grund der obenerwähnten Forschungen dem Jan Porcellis zuschreiben lassen; nur zwei sind eigenhändig datiert: die Küstenszene von 1624 bei Frau La Porte in Hannover, und der Seesturm von 1629 in München (Nr. 531). Da indessen auch die anderen durchweg den gleichen reifen und durchweg holländischen Stil zeigen, so dürfte kaum eines vor Beginn der 20 er Jahre, d. h. vor der Niederlassung in Haarlem entstanden sein. Die meisten tragen die Signatur, das verhängnisvoll irreführende J. P., aber sicherer als dadurch weisen sie sich durch die charakteristische Behandlung aus, an der Bode (a. a. O. p. 50) besonders die Meisterschaft in der Zeichnung der Wellen, die Einfachheit der Motive, die Klarheit der Farben, den feinen, weißlichgrauen Ton und den trockenen, körnigen Farbauftrag

[1]) W. Bode, Die Galerie Oldenburg.
[2]) vgl. Oudholl. 1905 p. 69 (Bredius); Onze Kunst 1906.

hervorhebt. Das alles sind Vorzüge, die sich mehr als einem Maler der reifen holländischen Landschaftskunst nachrühmen lassen, in dieser frühen Zeit aber, um 1620, tatsächlich einzig dastehen. Zu einer Zeit, da Esajas v. d. Velde und Adriaen v. d. Venne, ja sogar J. van Goyen (wie auf dem 1625 datierten Bildchen in Leipzig) noch alle Farben der Palette unvermischt in ihren Landschaften nebeneinander zeigten, sah Porcellis schon die Dinge zusammengefaßt in einem einheitlichen Ton, jenem kühlblonden Grau, das sich auf der See selbst noch viel mehr bemerkbar macht als in der von der feuchten Atmosphäre durchtränkten Dünen- und Flachlandschaft. Freilich, innerhalb dieses Gesamttones ist dem malerischen Empfinden ein weiter Spielraum gelassen, um durch feine Abstufungen und Gegensätze der Beleuchtung alles zu vermeiden, was monoton wirken könnte. Meistens setzt der untere Bildrand mit einer starken Beschattung ein, die nach der Tiefe zu, mehr oder weniger allmählich, in dunstiges Licht aufgelöst wird, von dem sich Boote und Segel in wirkungsvoller Silhouette abheben. Und dieser duftige, graue Schleier, nur selten ins Grünliche hinüberspielend, wie auf der stürmischen See in Budapest (Nr. 477), zuweilen mit einem Zusatz von Braun, wie auf dem Rotterdamer Bild (früher bei Arth. Kay, Glasgow), deckt eine Zeichnung, die sich ebenfalls von allem Bisherigen unterscheidet. Die mächtigen Fregatten mit ihren wehenden großen Flaggen und der wimmelnden Besatzung sind verschwunden, allenfalls zeigen sie ihre feine Silhouette fern am Horizont; dafür tummeln sich vorn auf den durch kein Schema gebundenen, leicht und natürlich tänzelnden Wellen die flinken Fischerboote, so wie sie jeder schon einmal in der Nähe der Küste gesehen hat, trotz ihres schweren Baus doch leicht am gespannten Segel über die Wellen eilend, zwei, drei Mann an Bord in den zwanglosen Stellungen ihrer Beschäftigung, oft noch ein kleines Boot, aus dem Netze gelegt werden, ein Landstreifen, eine Bake am Ende eines Knüppeldamms. Aber das alles sind nur Mittel, die der Künstler braucht, um uns das, was er eigentlich schildern will, recht nahe zu bringen: das Meer, das unendliche Meer, das nie sich gleichende, die zweite Heimat des Volkes, an der es hängt und um die es kämpft wie um das Vaterland selbst. — An den Booten, den Molen, den Windmühlen und Kirchtürmen tastet sich das Auge immer weiter in die Tiefe, aber indem es in meilenweiter Ferne noch da und dort ein einsames Segel am Horizont verfolgt, bemerkt es staunend, daß diese ganze unendliche Ferne kaum ein Viertel der Bildfläche einnimmt, daß die ganze Breite darüber ein Bild ist der von frischer Brise gejagten

Wolkenmassen, leicht und flockig geballt oder dicht getürmt, nur hier und da einen Fetzen dünnen, blauen Äthers, einen Sonnenstrahl durchlassend, oder sich in einer Spritzbö auf ein Stück am fernen Horizont ergießend. — Alles was wir an bekannten Meistern der holländischen Wasserlandschaft zu bewundern pflegen, ist hier schon vorhanden; es sind die gleichen einfachen Elemente der Komposition, die van Goyen hat, nur in einer helleren, durchsichtigeren Färbung und mit dem Porcellis besonders eigenen Herausheben eines kleinen Lokalakzents, einer roten Mütze, einer Flagge usw., und dies zu einer Zeit, in den 20er Jahren, wo van Goyen sich noch eng an die bunte Tradition des Esajas v. d. Velde anlehnte.

Wenn es auch nicht möglich ist, eine genaue zeitliche Reihenfolge der Arbeiten festzustellen, so unterscheidet sich doch eine Anzahl Bilder durch den sehr fetten, pastosen Farbauftrag von den übrigen. So die Sturmbilder in München und Budapest und die leicht bewegte See im Berliner Museum (Nr. 836), bei der auch Bredius an Salomon Ruysdael dachte, die offenbar zusammengehören und nach dem Münchner Datum in die letzte Zeit um 1630 zu setzen wären. Um die einfache, 1624 datierte, hellgraue See der Samml. La Porte-Hannover dagegen gruppieren sich die verwandten Bilder in Berlin (Nr. 832 A) und Darmstadt (Nr. 326).

Hat Jan Porcellis, der Maler, seine bleibende Bedeutung als Herold der großen Epoche des Stimmungsbildes und der Tonmalerei, so ist er in seinen Zeichnungen und Stichen interessant als unmittelbarer Vorläufer van Goyens. Noch intimer zeigt sich hier die Fühlung, die die junge Generation mit dem heimatlichen Boden und dem Volksleben sucht, das sie streng realistisch wiedergibt und dabei doch künstlerisch verfeinert.

Das sind die „Verscheyden Stranden en Watergezichten", die schon zu Anfang der 20er Jahre in Haarlem erschienen. Jedes der kleinen Blättchen zeigt im Vordergrund auf der Dünenhöhe eine einzelne Fischergestalt in schlichter Haltung und dahinter einen Ausblick auf ein paar an den Strand gezogene Boote mit kleinen Figuren. In verschiedenen Sammlungen (Hamburg, Brit. Museum) finden sich kleine Federzeichnungen auf gelblich getöntem Papier, die den „Verscheyden Stranden usw." eng verwandt sind. Auch die alte Liebe für die mannigfachen Formen des Schiffsbaues, die seit dem 15. Jahrhundert in der Rasse steckte, kommt bei Porcellis wieder durch, aber geläutert durch die neue Naturauffassung wird hier jedes Blatt zum individuellem Kunstwerk. In den „Icones variarum Navium Hollandicarum, quarum usus maxime in aquis interioribus notatae a famissimo

Navium Pictore Johanne Percelles, Amsterdam 1627“ haben wir eine solche Folge von Schiffstypen. Aber das landschaftliche Gefühl überwältigt das objektive Interesse des eigentlichen Gegenstandes und macht Landschaftsausschnitte daraus, darin nicht nur frühere, sondern auch spätere Arbeiten gleicher Art, wie des Reinier Nooms, weit hinter sich lassend. Zugleich aber nähern wir uns hier jener Gruppe von Künstlern, die sich mehr den aquis interioribus als der freien See widmen; der Flußlandschaft.

Die Bedeutung des Jan Porcellis ergibt sich erst völlig, wenn man die lange Reihe von Künstlern überblickt, die der von ihm zuerst beschrittenen Bahn folgen. Ist die Zahl der ihm persönlich Nahestehenden auch gering, so haben sich um so mehr Maler an seinen Werken gebildet, und zu diesen gehören die größten Meister der Marine überhaupt, wie Simon de Vlieger und Jan van de Cappelle.

Unter den eigentlichen Schülern steht ihm sein Sohn Julius Porcellis am nächsten, so nahe, daß ihre Werke schon im 17. Jahrhundert untereinander verwechselt wurden. Über sein Leben wissen wir so gut wie nichts; Haverkorn van Rijsewijk (Onze Kunst 1906 p. 192) nimmt mit Wahrscheinlichkeit als sein Geburtsjahr 1609 an, als Jan Porcellis in Rotterdam lebte; dann wird er nur noch einmal 1644 in dieser Stadt erwähnt. Wir besitzen kein Werk mit seiner vollen Signatur; indessen können ihm verschiedene Bilder zugewiesen werden, die sich von der gesicherten Malweise des Jan P. unterscheiden, aber gleich diesem J. P. signiert sind. Auch hier hat Bode zuerst die grundlegenden Unterschiede festgestellt (Galerie Oldenburg p. 50): „Die in schwärzlichem Ton gehaltenen, weich und malerisch und mit feiner Andeutung der Lokalfarben behandelten Strand- und Marinebilder werden wir mit Wahrscheinlichkeit auf den jungen Julius P. zurückzuführen haben“.

Hierher gehören in erster Linie die schönen Stücke in Rotterdam (Nr. 249) und Emden (Vermächtnis Loesing), die beide in Wasser und Wolken scharf begrenzte Gegensätze von Dunkelgrau und die charakteristische sparsame Verteilung von Rot (auf Mützen und Ärmeln) aufweisen. Die dunklen Partien besonders sind viel schwerer als bei Jan und haben einen Zusatz von Rostbraun, das Gewölk ist massiger, der Stil aber auch noch nicht so sicher und selbstverständlich. Es scheinen frühe Arbeiten, vielleicht noch der 20 er Jahre, zu sein. Noch ziemlich deutlich prägt sich der Anschluß an Jan P. in dem J. POR.

bezeichneten Seegestade der Galerie Schönborn-Wien aus (Nr. 89); aber zu dem grünhellgrauen Ton, der den Mittelgrund bis an den ziemlich hohen Horizont beherrscht, treten die für Jan ganz ungewöhnlich schwere schwarzbraune Färbung des Vordergrundes und die in hellrotbrauner Silhouette sich abhebenden Segel. Es ist nicht schwer, mit diesen unverkennbaren Merkmalen für Julius Porcellis ein Bild in Anspruch zu nehmen, das lange Zeit mit der gefälschten Signatur Rembrandts als Unikum galt. Dieses Werk, Nr. 696 der Liechtenstein-Galerie, kann von keiner anderen Hand herrühren als das obenerwähnte Schönbornsche; nur ist es technisch reifer und wohl gegen Ende der 30 er Jahre entstanden. Der Sohn hat sich von der vorsichtigen, subtilen Kunst des Vaters freigemacht; breit und pastos und mit wenig Mitteln ist eine Wirkung erzielt, die gewiß ohne Rembrandt nicht möglich wäre. Neben der warmen Beleuchtung haben vermutlich die allerdings an Rembrandtsche Zeichnungen erinnernden Figuren in dem Boot vorn links zu der Taufe Anlaß gegeben. Zugleich ist hier aber auch die Linie gezeigt, in der sich die weitere Entwicklung des Julius Porcellis vollzog. Während er früher, dem Stil seines Vaters folgend, noch dessen Tonigkeit an Simon de Vlieger vermittelt haben dürfte, der ja bis 1634 in Rotterdam tätig war, scheint er selbst später immer mehr eigene Wege gegangen zu sein, die ihn, seiner Zeit voraus, bald größerer Farbigkeit zuführten. Die schöne „Bewegte See“ in Frankfurt (Nr. 275) und die „Meeresstille“ in Darmstadt (Nr. 404) weisen eine Fülle dunkler Zwischentöne auf, braun, grün und besonders rot, die indessen doch durch die einheitliche graue Atmosphäre zusammengehalten werden. Die Lichtbehandlung ist wärmer und abwechslungsreicher, die Auffassung anspruchsvoller; die schlichte, nüchterne Wiedergabe des Naturausschnitts genügt nicht mehr. Der Künstler will jetzt bewußt auf die Empfindung des Beschauers wirken; so entsteht eine Licht- und Luftphantasie: das Stimmungsbild ist vollendet.

In sicher überlieferter persönlicher Beziehung zu Jan Porcellis steht nur noch sein Schwager Hendrik van Anthonissen. Es ist eigentümlich zu beobachten, wie dieser Maler sich mit Geschick und Erfolg die Errungenschaften Porcellis' zu eigen macht, um später, ihn um zwei Jahrzehnte überlebend und den Anschluß an neuere führende Kräfte versäumend, in unerquicklichem Manierismus zu enden.

1605, vermutlich in Amsterdam, geboren, kam Anthonissen 1630 durch seine Heirat mit Judith Flessiers in Berührung mit

Porcellis. Nach dessen Tod wechselte er noch mehrfach seinen Aufenthalt, doch scheint er am längsten in Amsterdam gewohnt zu haben, wo er nach 1655 starb.[1])

Seine Bilder sind fast alle bezeichnet und teilweise datiert. Enger als Julius Porcellis schließt er sich an den Lehrer an, dem er in der streng realistischen Wiedergabe des Gesehenen, der schlichten Komposition und besonders dem hellen, silbergrauen Ton oft sehr nahe kommt. Man denkt an die Stiche und Zeichnungen des Jan Porcellis, wenn man die kleinen Figürchen auf den Strandbildern in Cambridge (Nr. 43) und Schwerin (Nr. 26) sieht; das sandige Hügelterrain dagegen erinnert mehr an die Art Pieter Molyns und Jan van Goyens. Ein hervorragendes Stück ist die seeländische Stromlandschaft bei Jhr. van Riemsdijk im Haag. Geht hier der Gesamtton noch auf Porcellis zurück, so weist die Zeichnung der großen Schiffe und der glatten Wasserfläche schon auf Ähnliches bei Simon de Vlieger, mehr noch die Einfügung der rechten Seitenkulisse mit einer Gebäudegruppe auf Jan van Goyen (vgl. den Valkenhof, Amsterdam). Freilich, die Höhe des malerischen Empfindens und die meisterhafte Behandlung von Licht und Atmosphäre dieser Beiden erreicht Anthonissen nicht; der Gesamteindruck behält immer etwas Einförmiges. Indessen ist man doch nicht darauf gefaßt, derselben Hand ein Werk zuzuweisen, daß in seiner historisch-erzählenden Auffassung, seinem schweren, harten Kolorit und der manierierten Zeichnung nichts von der künstlerischen Schulung durch Porcellis verrät: ich meine die „Überraschung portugiesischer Schiffe bei Goa“ (Rijksmuseum Nr. 366 A), vollbezeichnet und 1653 datiert. Es ist die Zeit, wo Jan v. d. Cappelle und der jüngere Willem van de Velde die Lokalfarben wieder zu Ansehen bringen und die Vorliebe für südliche und exotische Szenerien dieser Neigung bei einer Reihe anderer Künstler, J. A. Beerstraten, Reinier Nooms, J. Lingelbach entgegenkommt. Ihnen ist anscheinend, nicht zu seinem Vorteil, Anthonissen auf seine alten Tage gefolgt.

Sein Sohn Arnoldus Anthonissen gehört bereits der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an. 1662 wird er in Leiden als Hoofdman der Lucas-Gilde, später, zuletzt 1683, in Middelburg erwähnt. Seine Gemälde sind selten, die besten in Leiden (Nr. 7 und 8) und Emden (Berliner Vorrat Nr. 900 A); er hält sich darin an den grüngrauen Ton der Bilder seines Vaters und erreicht eine flotte Sicherheit in der Darstellung der bewegten

---

[1]) vgl. J. F. L. de Balbian Vester in „Eigen Haard“, Juni 1905.

See. Auf Grund seines Monogramms A. A. wurde er früher oft mit Aert van Antum verwechselt.

Ein sehr seltener Haarlemer Meister, der, nach Schrevelius, meist als Schüler des Jan Porcellis gilt, ist Hans Goderis, dessen Tätigkeit schon in die 20er Jahre fällt. Das sehr reizvolle, bezeichnete und 1625 datierte Bildchen in Rotterdam (Nr. 95) zeigt neben ähnlichen Motiven wie bei Porcellis eine durchaus individuelle Behandlung. So deckt ein helles Grau die leicht und natürlich gekräuselte Wasserfläche mit den sehr fein gezeichneten Schiffen, aber für die auffallend dünne Farbengebung und vor allem die hellen, frischen Lokaltöne, die überall und besonders reichlich in dem Himmelsblau durchkommen, finden sich Analogien eher bei Avercamp und Arent Arentz. Bezeichnete Bilder des interessanten Künstlers sind nach Hofstede de Groot noch in den Sammlungen Seydler-Dresden, Cereda-Mailand und Stüve-Osnabrück.

Es war dem alten Porcellis nicht vergönnt, die neue Aera, die er heraufgeführt hatte, bis zu ihrer höchsten Blüte mit zu leben und mit zu schaffen, und bei aller realistischen Treue und weichen Behandlung kommt er über eine gewisse Kühle nicht hinaus. Noch war zu den Mitteln des Künstlers ein neuer, entscheidender Faktor nicht getreten, das Licht, das geeignet war, der grauen Tönung das Einförmige zu nehmen. Während Hendrik van Anthonissen sich noch enger an seinen Schwager anschloß, sahen wir bei Julius Porcellis schon die belebende Wirkung des Lichts. Aber einem Größeren war es vorbehalten, die Tradition zu höheren Zielen fortzuführen und in der holländischen Marinemalerei eine Epoche einzuleiten, die ihr einen würdigen Platz in diesem goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst sichert. Simon de Vlieger ist es, in dessen zahlreichen Werken wir durch drei Jahrzehnte die Entwicklung des Seestücks aufs anschaulichste verfolgen können. In seinen Jugendwerken sich unmittelbar an Porcellis, den Begründer des tonigen Seestücks, anschließend, schart er bald alle jüngeren Kräfte um sich und macht mit seiner Niederlassung in Amsterdam die Welthandelsstadt zum bleibenden Mittelpunkt der Seemalerschule. Die einzelnen Phasen seiner Tätigkeit sind die Ausgangspunkte für die Betrachtung der ganzen gleichzeitigen Lokalkunst in den untereinander nahe benachbarten Städten. Sein Name kennzeichnet den Stil der ganzen Zeit und muß noch heute, oft unberechtigt, herhalten, wenn eine genaue Bezeichnung

fehlt; mit Jan v. de Cappelle und Hendrik Dubbels bildet er die klassische Bekrönung der ganzen Entwicklung, die Willem v. d. Velde d. J. zwar weiter, aber nicht mehr höher führte.

Simon de Vlieger[1]) wird 1601 zu Rotterdam geboren; 1627 heiratete er, und 1634 finden wir ihn als Mitglied der Lucas-Gilde in Delft. Er ist ein wohlhabender Mann, der Hausgrundstücksgeschäfte macht, wobei der Preis teilweise in Bildern bezahlt wird.[2]) 1638 ist er schon in Amsterdam, wo er 1643 das Bürgerrecht erwirbt. Wir hören nun auch von größeren Aufträgen, die ihn neben seinen Bildern beschäftigen. 1638 zeichnet er den Einzug der Maria von Medicis in Amsterdam, gestochen von Salomon Savery, 1641 erhält er einen Auftrag für Teppichkartons in Delft, 1642 hat er für die reformierte Groote Kerk in seiner Vaterstadt Rotterdam die Orgelflügel zu bemalen (seit Abbruch der Kirche verschollen), 1648 endlich für die Amsterdamer Nieuwe Kerk Glasfenster zu liefern. Seine Wertschätzung bei den Zeitgenossen ist eine allgemeine; selbst in Rembrandts Haus findet sich ein Werk seiner Hand, zahlreiche bei Jan v. d. Cappelle; Vondel singt von ihm:

de Vlieger nam in t' End de Vlucht
Uit den benaamdte lucht.

Noch einmal verändert er sein Domizil; Ende der 40er Jahre zieht er aus der geräuschvollen Weltstadt nach dem stillen Dorfe Weesp, auch dort noch eifrig tätig, wo er im Frühjahr 1653 stirbt.

de Vlieger ist nicht ausschließlich Seemaler; seine nicht seltenen Landschaften behandeln Gegenstände wie: „Die Rast bei der Herberge", eine „Hirtenjagd", ein „Wald am Wasser", wozu in dem Radierwerk und den Zeichnungen feine Baum- und Flußlandschaften und besonders reizvolle Tierstudien kommen. Aber wenn wir in diesen Arbeiten die Vielseitigkeit des Talents bewundern, so hat doch die Beurteilung des Künstlers und seiner Bedeutung allein die Marinen in Betracht zu ziehen, die sich zahlreich erhalten haben. Nirgends so deutlich wie hier prägen sich die drei Stadien aus, die die Seemalerei in jener Epoche durchzumachen hatte: der Naturausschnitt im kühlgrauen Ton, am Ende der 30er Jahre seine Beseelung durch das Sonnenlicht, und zehn Jahre später das Wiedererwachen der Lokalfarben.

Fast scheint es, als hätte de Vlieger sich anfangs von der alten Vroomschule leiten lassen. Bilder wie die SDV bezeichnete „Bewegte See" der Galerien Liechtenstein (Nr. 816) und Nostiz-

[1]) vgl. Haverkorn v. Rijsewijk Oudholl. 1891 und 1893.
[2]) vgl. Floerke, Studien 1905, p. 36.

Prag (Nr. 241) weisen in der bunteren Färbung, der unvollkommenen, fast manierierten Zeichnung, der mehr dekorativen Auffassung darauf hin. Indessen muß der Umschwung bald erfolgt sein; denn jene hellen, stürmisch bewegten Seen an phantastischen Felsenküsten, von denen sich Beispiele in Dresden (Nr. 1549), Braunschweig (Nr. 395), Emden (Nr. 54), Mainz (Nr. 175 als Jan Peeters) und der Liechtensteingalerie (Nr. 441 als Bonaventura Peeters) finden, sind ohne die Kenntnis der Werke des Jan Porcellis undenkbar und kaum viel später als 1630 anzusetzen. Namentlich das Dresdner Bildchen steht mit seinem weißlichgrauen Ton Porcellis sehr nahe, während die Auffassung und Schilderung des Schiffbruchs mit den vielen kleinen Figürchen, in der das Episodenhafte das Künstlerische überwiegt, fast noch altertümlicher wirken. Die größte Weichheit herrscht von vornherein in dem hellen, flockigen Gewölk, die hochgehenden Wellen sind flott und natürlich gegeben; auf dem Braunschweiger Bild macht sich schon ein scharfer, weißlicher Lichteinfall bemerkbar, der fortan die gleichmäßig kühle Färbung ersetzt.

Einen wesentlich fortgeschritteneren Charakter zeigt das Berliner Bild Nr. 934, das die Jahreszahl 1631 trägt. Demnach wären die genannten Werke sicher in den 20 er Jahren entstanden, ja, man müßte sie vor 1624 legen, wenn das dieses Datum tragende Ovalbild der Eremitage (Nr. 1184) wirklich von Vlieger ist, woran indessen Hofstede de Groot, wohl mit Recht, zweifelt. Das Berliner Bild zeigt, wie sich der Meister von der ihn zuerst noch erfüllenden, älteren Geschmacksrichtung befreit. Nun machen die wilden Stürme an fremdartigen Felsgestaden dem einfachen, ruhigen Naturausschnitt in den heimischen Gewässern Platz, den weißgrauen Ton ersetzt zunächst eine noch dunklere, monotone Färbung, wie auf dem Leipziger Bild (Nr. 656); bald erscheint regelmäßig ein dunkler Vorderstreifen, darüber eine genau horizontale Reihe spitztänzelnder kleiner Wellen und, weiter hinten, auf einem Teil der Wasserfläche, ein greller Lichteinfall; rechts oder links am Bildrand zeigt sich, meist grauschwarz in scharfer Silhouette und ohne Lokalfarben, ein Ruderboot in Seitenansicht, mit hochgerichteter Spitze einen Wellenberg hinauffahrend, im Mittelgrund kleinere Fischerboote unter Segel, gegen die dunstige Tiefe zu in der Entfernung größere Fahrzeuge in sehr dünnen Linien. Land ist gewöhnlich nur am Horizont ganz schwach angegeben: ein winziger Kirchturm, eine Baumgruppe. Die Grundfarbe ist ein dunkles Grau, die hellen Stellen schimmern gelblich, die entfernten Schiffe am Horizont mattbraun. Dieses dünne Braun verleiht aber dem Ganzen schon etwas Wärme; es ist der Ausgangspunkt, von dem sich das

silbrige Sonnenlicht allmählich immer mehr im Bild verteilt und es durchsetzt. Der Charakter des nordischen Meeresbildes ist von vornherein sicher erfaßt; es ist erkannt, daß auf der Einfachheit der Motive die Größe des Eindrucks beruht; aber die Lichtbehandlung ist noch ein unsicheres Experimentieren mit einem gewaltsamen Schema. Von Bildern dieser Art, die in die Mitte der 30 er Jahre fallen, finden sich Beispiele in Hannover (Provinzialmuseum Nr. 578), Cambridge (Fitzwilliam-Museum Nr. 54), Antwerpen (Nr. 69), Gotha (Nr. 276), Kassel (Nr. 418), Braunschweig (Samml. Vieweg) und Amsterdam (Rijksmuseum Nr. 2560). Bis zu dieser Stufe hatte Vlieger eine Schar Mitläufer, geschickter Könner in den allerorten blühenden Lokalschulen, die ihm oft sehr nahe kommen und unzählige Male mit ihm verwechselt werden, die Pieter Mulier, Willem van Diest, C. C. Wou u. a.

Mit der Niederlassung in Amsterdam 1639 tritt nun die zweite Wandlung ein. Das Thema der leichtbewegten See mit den tänzelnden Wellen wird zunächst noch beibehalten, aber der Ausdruck ist ein ganz anderer; nicht mehr mit dem Auge des Alltagsmenschen, sondern mit dem des Dichters ist diese träge, schimmernde Oberfläche, ist die heroische Linie des mächtigen Dreideckers unter der Last der gebauschten Segelmassen, ist dieser dunstige und doch von der Sonnenwärme durchstrahlte weiche Wolkenschleier gesehen. Das schönste Beispiel dieser Art ist das Strombild des Rijksmuseums (Nr. 2562).

Was gab de Vlieger die Anregung zu diesem bedeutungsvollen Stilwechsel? Als er nach Amsterdam kam, stand dort Rembrandt im Zenith seines Glücks und seiner Popularität; in seinem Sinne sucht nun auch unser Meister das Licht zum belebenden Element seiner Bilder zu machen. (Eine vereinzelte noch engere Anlehnung zeigt das religiöse Bild im Göttinger Museum, Christus auf dem Meere darstellend, das auch im Gegenstand und der Komposition unter dem Einfluß des Rembrandtschen gleichnamigen Werks — jetzt in Boston, Gardner-Museum — steht.) Daneben machen sich vorübergehend Eindrücke auch von anderen Meistern geltend; so erinnert die „Ruhige See“ in der Hamburger Kunsthalle in Komposition und Lichtbehandlung an den Goyenschen „Valkenhof“. Indessen geht die eigene Persönlichkeit nie ganz verloren; ganz besonders der Gesamtton erreicht nicht die goldige Glut der Landschaften von Cuyp und Rembrandt, er bleibt immer gedämpft und silberweich. — Dabei erschließen sich der Komposition neue Gebiete; war früher der Standpunkt des Beschauers meist auf einem Schiff mitten in der See gedacht, so stellt sich der Künstler jetzt gern auf einen

Dünenhügel, von dem der Blick auf den Strand mit dem Treiben der Fischer und die weite ruhige See dahinter fällt und den Zügen der flachen Küste bis in unendliche Fernen folgt. Unwillkürlich wird nun auch der Staffage mehr Spielraum gegeben; ein Schwarm äußerst lebendig und natürlich gegebener Figürchen ist über den Strand in zwanglosen Gruppen verteilt: Fischervolk bei den ans Land gezogenen Booten, ein vornehmes Paar mit Dienerschaft, eine vierspännige Galakarosse, die vordersten auf dunkler Kulisse, in duftiger Silhouette in die schimmernde Atmosphäre gestellt, bunt und doch völlig in den weichen, goldiggrauen Dunst eingehüllt, der das Ganze deckt. So entstehen die prachtvollen Strandansichten im Haag von 1643 (Nr. 558), der Samml. Carstanjen (Nr. 46), in Köln (Nr. 726), Bridgewater House und bei Lord Northbrook in London (von 1650).

Und leise kommt hier in der vornehmen Staffage schon der Zug zum Repräsentativen durch; noch wird er völlig von der Stimmung der Landschaft in Schach gehalten, aber der Kampf hat begonnen; er erfüllt die letzte Schaffensperiode de Vliegers und wird in den Werken seiner Schüler und Nachfolger fortgeführt, bis der letzte Rest von wahrer Stimmung verloren ist, sei es im gewaltsamen Effekt, sei es im nüchternen Hinsetzen von Kostümpuppen auf eine künstlich konstruierte Schaubühne.

Die „Paradebilder" in Budapest (Nr. 397) und Wien (Nr. 1339 von 1649) veranschaulichen den Anfang dieser Veränderung am besten. Der weite Blick über die See ist rings durch eine Menge von Schiffen und Booten beschränkt, die die ganz glatte Fläche bis tief in die duftige Ferne bedecken; das Problem, dieses Gewirr übersichtlich und doch nicht schematisch zu gruppieren, ist meisterhaft gelöst; wie wenig gelungen erscheint es dagegen auf dem 1633 datierten Seeschlachtbild im Rijksmuseum (Nr. 2560)! Diskret, am ungebundensten in dem Wiener Bild, machen sich die Lokaltöne geltend. Der horizontalen Grundlinie halten die fest und steil in die windstille Atmosphäre aufsteigenden Masten die Wage, an den Zeitgenossen W. v. d. Velde d. Ä. leise erinnernd; noch sind sie nicht so geschlossen auf die Mitte konzentriert, wie es Cappelle liebt; aber der Kontur ist auch in dem stärker geballten Gewölk doch erheblich mehr betont als zuvor. Ihn ergänzend, beginnt das Interesse an der Spiegelung der Gegenstände im ruhigen Wasser, das Land zieht sich wieder auf die Hintergründe zurück oder erscheint doch sehr nebensächlich. In den Vordergrund tritt dafür äußerlich die Episode: die Landung eines vornehmen Herrn, der in stark bemannter Ruderschaluppe mit lang nachschleifender Fahne zwischen den Schleppkähnen hindurch an Land fährt, während von den reich-

geschnitzten größeren Fahrzeugen Salut geschossen wird und Trompetensignale ertönen.

Damit ist das Thema gegeben, das Cappelle, W. v. d. Velde d. J. u. a. so oft variieren, wobei die genannten Bestandteile der Komposition regelmäßig wiederkehren. Ein schwächeres Talent wäre der Gefahr der künstlerischen Verflachung und Veräußerlichung, die in diesen Gegenständen lag, erlegen; die zweite Hälfte des Jahrhunderts bietet dafür Beispiele genug, allen voran den „großen" Bakhuyzen. de Vlieger läßt auch hier den eigentümlichen Reiz, den sein zartes Naturgefühl ausübt, nicht vermissen; er schöpft aus der neuen Aufgabe nur neue künstlerische Werte. Noch immer ist die weiche Silbertönung das Grundelement seiner Palette, und innerhalb der Grenzen seines hellen Grau und Braun findet er immer neue Nuancen für die Reflexe auf der spiegelnden Fläche. Vielleicht hat ihn auch die Stille des kleinen Orts in den letzten Jahren davor bewahrt, sein Bestes, die Stimmung, für das Repräsentative preiszugeben, das in Amsterdam immer mehr Mode wurde. Die herrlichen ruhigen Seen in Schwerin (Nr. 1086), Rotterdam (Nr. 324) und der Wiener Akademie (Nr. 876), die dieser Zeit angehören, haben trotz der reichen Staffage etwas ungemein Stimmungsvolles und gehören zu den innerlichsten Eindrücken der niederländischen Landschaftskunst überhaupt.

Die vielseitige, hochbegabte Persönlichkeit Simon de Vliegers war imstande gewesen, sich den rasch aufeinander folgenden Wandlungen des Zeitgeschmacks anzuschließen, ohne deshalb die künstlerische Eigenart aufzugeben, dieselbe eher mit jeder Neuerung vertiefend und erweiternd. Nicht so die nicht unbeträchtliche Schar der Künstler, die gleichzeitig in den verschiedenen holländischen Städten die Seemalerei betrieben und sich mehr oder minder, besonders in dem charakteristisch grauen Ton und der Wahl der Motive an Porcellis und den frühen Vlieger anschlossen, ohne ihm später weiterfolgen zu können. So hat sich die traditionelle trübe Tonigkeit noch nicht überlebt, nachdem de Vlieger sich von ihr losgemacht hat; sie erhält sich noch lange, bis in die 60er Jahre, während eine Reihe größerer Meister, Dubbels, v. d. Velde, Cappelle, an den reifen de Vlieger anknüpfend, schon ganz anderen Problemen nachgeht.

Lernen wir in dieser älteren Richtung eine Anzahl weniger bekannter Künstler mit teilweise recht originellen Leistungen, daneben aber auch manchen Unbedeutenden kennen, so stoßen wir hier auch auf Meister von bewährtem Ruf — die größten Land-

schafter gehören dazu —, die nur mit einem Teil ihres Werks für die Geschichte des Marinebildes in Betracht kommen. Hier müssen die Grenzen freilich enger gezogen werden; eine Flußlandschaft ist grundsätzlich nicht als Marine anzusprechen, und demgemäß gehören Meister wie Salomon Ruysdael und Jan van Goyen nur bedingt hierher. Sonst müßte man konsequenterweise alles bis zu den Rheinbildern Sachtlevens zur Marine rechnen.

In Leiden finden wir in den 20er Jahren bereits einen Marinemaler Cornelis Stooter tätig. Er ist um 1600 geboren, wird später, auch als Dekan der Lucas-Gilde häufig erwähnt und stirbt 1655. Die Leidener Lakenhal bewahrt auch zwei Porträts oranischer Prinzen von ihm, die Inventare dagegen erwähnen nur Seestücke. Erhalten sind solche in Dresden (Nr. 1723 A), Hannover (Nr. 399) und Leiden (Nr. 317), die im Stil und der Bezeichnung STO . . . völlig übereinstimmen. Doch würden sich wohl noch mehr nachweisen lassen. So erwähnte Frimmel in den kleinen Galeriestudien 1906 p. 110 ein Bild mit der gleichen Signatur in der Samml. A. Fleischner, Wien, das möglicherweise auch hierher gehört. Die drei erwähnten Stücke von mäßiger Größe zeigen das erregte Meer mit schwankenden Schiffen im graugrünen Ton und wildbarocker Wellenzeichnung; dunkelgeballte Sturmwolken jagen über den Himmel, der auf dem Leidener Bild oben in der Mitte, auf dem zu Hannover links einen kleinen mattblauen Ausschnitt hat. Die Arbeiten lassen erkennen, wie allerorten das Seestück schon in den 30er Jahren in den von Porcellis gewiesenen Bahnen mit einer gewissen Frische gepflegt wird, ohne freilich sich von Härte und Unbeholfenheit des Ausdrucks freimachen zu können.

Ein anderer Leidener Maler, von dem sich nichts erhalten hat, ist Hendrik Staets. Nach Mitteilung von Dr. Bredius wird er 1626 zuerst urkundlich erwähnt, 1659 ist er noch tätig. van der Willigen erwähnt (les artistes de Haarlem p. 69), daß im Jahre 1644 „een Zeetje“ von Maerte Franss van der Hulst gekauft wird, der in Leiden um 1640 tätig war. Bei Wurzbach werden Landschaften von ihm aufgeführt (I p. 736).

Leidener von Geburt, aber nach Haarlem seiner Schulung, nach dem Haag seiner Ansässigkeit wegen zu rechnen ist Jan van Goyen, der berühmte Landschafter.[1]) Das Wasser und die Schiffe spielen bei ihm eine große Rolle, aber es sind mehr die aquae interiores, denen er sein Studium widmet. Die Bilder,

[1]) vgl. Bode, Rembrandt u. seine Zeitgenossen p. 123 ff.

auf denen er die freie, offene See malt, sind dagegen verhältnismäßig selten; manche von ihnen gehören aber zu seinen eindruckvollsten Kompositionen. Vor seiner Niederlassung im Haag, 1634, dürfte keins entstanden sein (aus diesem Jahre stammt ein Scheveninger Strandbild, auf dem sich der Künstler selbst skizzierend dargestellt hat, in der Samml. Semenov (Nr. 176). Ein gleiches von 1645 befindet sich in der Eremitage. Von ganz anderem Schlage als Simon de Vlieger, stellt er dessen vorsichtiger Sorgfalt kecke Sicherheit entgegen; in den 40er Jahren finden sie sich einmal in den sonnigen glatten Uferbildern, bei denen auch van Goyen die mattgelbe Tönung liebt (vgl. de Vlieger, Kunsthalle Hamburg: Goyen, Valkenhof). Aber während Vlieger mit den Jahren immer ruhiger und gewissenhafter wird, sind van Goyens Marinen der 50er Jahre von einer fast impressionistischen Flottheit, voller Bewegung und Leben. Ein scharfer Wind weht über die plätschernde Fläche, fährt in die Segel, macht Flaggen und Mäntel flattern und jagt über den bedeckten Himmel die Wolkenballen, nach unten weit ihre Schatten werfend. Skizzenhaft sind die Figuren mit den charakteristisch kleinen eingezogenen Köpfen, Werktagsgestalten, nach der Natur hingeworfen, im Gegensatz zu Vliegers dekorativen Püppchen. Auch die Tonigkeit ist konsequenter und rücksichtsloser durchgeführt, in den 40er Jahren in Grau und Weiß, wie in den Marinen in München von 1640 (Nr. 536) und in der Samml. Thieme-Leipzig; später mit starkem pastosen Zusatz von Rotbraun, so die herrlichen Flußmündungen von 1655 im Leipziger Museum (Nr. 788) und im Mauritshuis (Leihgabe Dr. Bredius), sowie das aufsteigende Gewitter mit fahlhellgelbem Horizont von 1647 in Mannheim (Nr. 174). Ebenfalls sehr fettig, aber merkwürdigerweise ganz bunt ist das „Haarlemer Meer" aus dem Todesjahr 1655, in Frankfurt (Nr. 241).

Die breite Behandlung und den flotten Zug hat mit van Goyen ein Haager Meister gemein, der bekannter als Stillebenmaler zu sein pflegt: Abraham van Beijeren (1620 bis nach 1674).[1]) Seine Marinen haben noch nicht den warmen bräunlichen Ton und das Helldunkel, die seinen prachtvollen Stilleben eigentümlich sind; sie sind hell in vorherrschend Grau und gleichmäßig kühler Beleuchtung gehalten, weshalb man geneigt ist, sie in die Zeit vor und um 1650 zu setzen. Alle behandeln das gleiche Thema: schaukelnde Fischerboote auf

---

[1]) vgl. Bode, Rembrandt u. seine Zeitgenossen p. 217 ff.

frischbewegter See unter bedecktem Himmel, nach hinten in mittlerer Entfernung ein Dorf mit Kirche, an der Seite das Ende einer Mole mit Bake. Die Zeichnung ist gröber und manierierter als bei Goyen, die Farbe und Beleuchtung einförmiger; aber der Eindruck ist trotz mancher Härte der einer originellen, sympathischen Persönlichkeit.

Besonders gilt das von einem höchst merkwürdigen Werk, das, wegen seines entlegenen Standorts wenig bekannt, aber sicher bezeichnet und 1649 datiert ist und überhaupt ein Unikum der Kunst des 17. Jahrhunderts genannt werden kann. Es ist dies eine eichene Votivtafel der Heringsfischerinnung in der Kirche zu Maassluis bei Hoek van Holland, die, ungefähr 7 m hoch und 3 m breit, die ganze Höhe der Kirchenwand bedeckt. Wie bei derartigen Stücken üblich, ist die eigentliche Tafel, mit einem langen Lobgedicht in weißer Schrift auf schwarzem Grund, von einem reichen architektonischen Aufbau umrahmt.

Zwei freistehende Säulen flankieren die Inschrift und tragen einen vorspringenden Architrav, auf dessen Mittelglied die Meeresoberfläche mit tummelnden Fischen gemalt ist. Auf dem Architrav ruht ein hoher giebelartiger Aufbau in zwei Absätzen, die wieder durch ein kleineres, dunkel gehaltenes Gesims getrennt sind. Auf dem unteren befindet sich eine Tafel von etwa 1 m Breite und 0,70 m Höhe, die eine leichtbewegte See mit Fischerbooten darstellt, im Stil an den frühen Vlieger erinnernd, aber ihm selbst, schon des späten Datums wegen, kaum zuzuschreiben. Rechts und links, gleich Wappenhaltern, stehen zwei Männer in Fischertracht, silhouettenhaft ausgesägt. Der zweite Absatz enthält eine kleinere Tafel, offenbar der gleichen Hand, und wird von zwei volutenartigen Teilen flankiert, die mit phantastischen Seetieren auf schwarzem Grund bemalt sind; den obersten Abschluß des Ganzen bildet ein auf dem Kopfe stehender, lebensgroßer Delphin, dessen gewundener Schwanz akroterienartig in die Höhe ragt. Vom Hauptarchitrav senkt sich zu beiden Seiten der Kontur, im häufig durchbrochenen flachen Halbkreis ausladend. Die so entstehenden Seitenfelder enthalten wieder je eine kleine Marine in liegendem Oval (die im Stil den Marinen B.'s näher steht als die oberen, aber durch die grünlich gehaltene Wasserfläche etwas bunter als gewöhnlich wirkt); der freie schwarze Raum dagegen über und unter dem Bildchen gab Gelegenheit für ein äußerst wirkungsvolles Stillleben: eine Auswahl prachtvoller, lebensgroßer toter Fische ist da in Reihen aufgehängt, Lachse, Butten, Heringe und Schleien, wie sie keiner so gerne und so natürlich gemalt hat als Beijeren. Unterhalb der Inschrifttafel entspricht dem oberen Aufbau ein

ebenfalls doppelt gegliederter, aber allmählicher sich verjüngender Abschluß. Seinen ersten Absatz bildet, eingeschlossen von den ziemlich hohen Postamenten der beiden Mittelsäulen, ein weiteres Seestück, das den unteren Rand der Inschrift begrenzt. Dieses nähert sich, gleich den beiden zuletzt genannten, dem Stil Beijerens. Nach einem schmalen Gesims folgt der unterste Absatz, in der Mitte eine ovale Inschrift, von Ranken und Voluten umrahmt; ganz zu unterst aber, auf das schwarzgrundierte Holz aufgemalt, eine Handvoll Seemuscheln der verschiedensten Form und darüber die Zahl 1649 und zwei Künstlermonogramme, von denen das eine das bekannte ABf. unseres Meisters ist. Das andere ist aus P und V verschlungen, was sich auf keinen der bekannten Seemaler beziehen läßt. Im Gegensatz zu dem mehr dekorativen Beijeren scheinen die wegen der großen Höhe schwer zu betrachtenden Bilder weicher durchgearbeitet und malerischer aufgefaßt zu sein. Jedenfalls hat aber Beijeren starken Anteil an diesem eigenartigen Werk gehabt; für ihn ist es höchst charakteristisch und doppelt wertvoll, einerseits durch die Vereinigung der beiden von ihm bevorzugten Gegenstände, wie durch die Datierung, vermutlich die früheste, die wir von ihm kennen.

Das ewig neue Thema der heimatlichen See reizte neben den Berufenen noch manches geringere Talent, sich zu versuchen. Was diese Leute hervorbringen, ist gute Handwerksarbeit, ohne höheren Schwung, aber deswegen doch von den Zeitgenossen geschätzt, und oft treffen wir diese untergeordneten Meister in Ehrenstellungen als Dekane usw.

So waren im Haag zur Zeit van Goyens und Beijerens Willem van Diest und sein Sohn Jeronymus als Seemaler tätig. Willem van Diests (geb. vor 1610, 1663 noch tätig) Marinen finden sich heute in einer Reihe von Sammlungen, häufig auch unter anderem Namen, als Vlieger (Museum Rath, Genf Nr. 344) oder Goyen (Boulogne); sie haben mit diesen Meistern die graue Färbung, aber sonst nichts gemein. Von den bezeichneten Bildern scheint der Strand von Scheveningen im Gemeentemuseum im Haag von 1646 (Nr. 86) das früheste zu sein. Diese Arbeit des damals mehr als 36jährigen Künstlers ist recht mäßig. Zwar herrscht Grau als Farbe vor, aber die zahlreichen Figuren sind so hart und bunt ohne atmosphärisches Gefühl hineingesetzt, daß man von einem Ton nicht sprechen kann; die Wellen sind unsicher und hart, die Wolken zwar bewegt, aber nicht luftig. — Fortgeschrittener dagegen erscheint die Marine im

Wiener Hof-Museum von 1651 (Nr. 1343 A). Die Behandlung der Wellen und des Gewölks wird freier und leichter. Überhaupt vermag er beim Himmel eher zu einer gewissen Weichheit zu gelangen als in den Wellen, die immer etwas hart bleiben, wie auch auf der bezeichneten Seeschlacht der Samml. Glitza-Hamburg. Mehrere Bilder befinden sich in schwedischem Privatbesitz (vgl. Olaf Granberg, les galeries privées de la Suède). Das beste mir bekannte Bild ist die Marine von 1652 im Prager Rudolfinum (Nr. 184); Stimmung und Reflexe erinnern hier an bessere Meister, wie besonders Dubbels.

Willems Sohn Jeronymus van Diest ist früher häufig der Gegenstand von Verwechslungen gewesen, sei es, daß man seine Werke wegen der Signatur J. v. D. auf Jan van Dubbels deutete, einen Maler, den es wahrscheinlich überhaupt nicht gegeben hat, oder daß man ihn mit dem Künstler gleichen Namens zusammenwarf, den Houbraken (I p. 136) als Lehrer des alten Adriaen van de Venne erwähnt, der also ins 16. Jahrhundert gehört! Die Urkunden erwähnen ihn 1663 in der Haager Confrerie, deren Hoofdman er 1671/72 war (Obreen). 1673 ist er gestorben. — In älteren Katalogen werden häufig Seestürme angeführt; heute vermag man ihm mit voller Sicherheit nichts zuzuschreiben. Auf Grund der erwähnten Signatur werden mehrere Bilder nach ihm benannt, so die schon 1648 datierte Marine der Galerie Liechtenstein (Nr. 822), früher als Dubbels. Es ist eine toniggraue einfache Binnensee mit kleinen Segelbooten auf leichtbewegtem Wasser; rechts ein Pier mit Hütten und einer Bake; starkes Gewölk, das stellenweise den blauen Himmel sehen läßt. Die Attribution ist indessen auch jetzt nicht sicher, da sein Vater 1631 heiratete, das Bild also von Jeronymus mit 16 Jahren gemalt sein müßte! Der Zeit nach paßt besser zu ihm ein gleichfalls signiertes Historienbild des Rijksmuseums (Nr. 1649): „Das Einbringen des Royal Charles 1667“, das unter dem Einfluß des älteren W. v. d. Velde zu stehen scheint und auf graugelber See die Hecks und Flaggen in sehr genauer Zeichnung stark hervortreten läßt. — Hofstede de Groot führt auf ihn ein monogrammiertes Bild zurück, das 1908 auf der Londoner Winterausstellung (Nr. 183) zu sehen war, sowie ein gleichfalls bezeichnetes auf der Versteigerung E. Moll, Amsterdam 1908, „in bräunlichem Ton mit lichtgrauen Wolken, auf dem Wasser ein schön von der Sonne beschienener Fleck“.

Ein Maler nicht minder geringer Qualität ist Pieter van der Croos, der 1647 im Haag, 1651 in Alkmaar tätig war und von dem ein bezeichnetes schwaches Bild in Grau im

Gemeentemuseum des Haag hängt (Nr. 75). Seine Signatur ist von dem viel jüngeren und besseren P. Coopse zu unterscheiden.

Im nahen Delft lebte im Jahre 1646 Joachim de Vries, von dem Dr. Bredius in Inventaren usw. zahlreiche Seestücke erwähnt fand; wir vermögen keines derselben jetzt nachzuweisen. — Fast ebenso verschollen ist ein anderer Delfter Seemaler, Klaes Vosmaer, der 1645 Bürger und Mitglied der Gilde war. Er arbeitete gemeinsam mit Barent Fabritius und seinem Bruder Daniel Vosmaer an einem großen Bild. Da sein Stil uns gänzlich unbekannt ist, kann man ihm nichts mit Sicherheit zuschreiben. In der Dresdener Galerie (jetzt unzugänglich) befindet sich ein Seesturm (Nr. 1624 als Art des J. A. Beerstraten), der Niclaes . . . bezeichnet ist. Hofstede de Groot ist geneigt, dieses Bild Vosmaer zu geben, da es für den Amsterdamer Klaes Wou, von dem bezeichnete Bilder vorhanden sind, nicht charakteristisch genug ist. Derselbe Forscher sah noch ein Bild auf der Ausstellung Rupprecht in München 1889, vermutlich dasselbe, das Wurzbach auf der Münchner Versteigerung Höch 1892 anführt.

In Rotterdam wird das tonige Stimmungsbild in erster Linie durch Jacob Adriaensz Bellevois vertreten. Klarer und sympathischer als die obskuren Meister von Delft und dem Haag steht dieser Künstler vor uns, von dem uns eine Reihe teilweise recht tüchtiger Bilder erhalten ist.

Auch über sein Leben sind wir jetzt verhältnismäßig genau orientiert. Geboren 1621 in Rotterdam, scheint er dort bis nach dem Tode seiner ersten Frau, 1653, gelebt zu haben; da seine zweite Frau aus Gouda stammt, darf man sich nicht wundern, ihn 1671 dort erwähnt zu finden; nach 1672 war er dann in Hamburg, 1676 wieder in Rotterdam, wo er 1678 begraben wird.[1])

Was lag näher, als daß sich der junge Künstler an seine Stadtgenossen Julius Porcellis und besonders Simon de Vlieger anschloß? Wir wissen zwar nichts von einem Schulverhältnis, die Chronologie spricht auch dagegen, denn Vlieger verließ Rotterdam schon 1634. Aber seine frühe Kunstweise hat Bellevois genau studiert und Zeit seines Lebens festgehalten. Wir wissen auch, daß er 1655 vier Gemälde Vliegers besaß und ihn demgemäß sehr geschätzt haben muß. Einzelnes, wie die Reihe

---

[1]) vgl. Haverkorn v. Rijsewijk in Oudholl. 1891.

der tänzelnden Wellen über der dunklen Vordergrundslinie und den partiellen Lichteinfall im Mittelgrund, übernimmt er wörtlich, aber auch dem duftig-kühlen grauen Ton Vliegers, in dem das helle Braun noch nicht vorherrscht, kann er sehr nahe kommen; dagegen bildet er die Schiffe größer und läßt sie fester und massiger gegen die Atmosphäre stehen. Besonders eigentümlich sind seine großen zitterigen Flaggen, bei denen man fast wieder an den alten Vroom denken möchte, und auf die er oft seinen Namen setzt. Sie haben häufig die Farbe verloren, zuweilen, wie auf den Bildern der Galerie Weber-Hamburg (Nr. 279), in Rotterdam (Nr. 15) und dem schwächeren der Liechtenstein-Galerie (Nr. 824), tritt ihr leuchtendes Rot intensiv aus dem hellen Grau der Umgebung hervor. — Die Motive sind sehr verschieden und nicht an eine bestimmte Schaffensperiode gebunden. Der „Sturm an der Felsenküste“ von 1664 in Braunschweig (Nr. 396) hat gar keine Lokaltöne, sondern wird nur gegen den Horizont zu schwach gelblich. Diesem Bild sind die beiden „Ruhigen Seen“ im Mauritshuis (Nr. 535) und bei Dr. Bredius — letzteres von 1668 und wohl sein reifstes Werk — näher verwandt als dem obenerwähnten „Hafen von Amsterdam“ in der Galerie Weber-Hamburg, der 1665 datiert ist und schon bakhuyzenhafter Glätte und Äußerlichkeit zuneigt. Dargestellt ist die Einfahrt eines türkischen Schiffes mit roter Flagge auf dem Y; eine türkische Galeere findet sich auch auf dem Bild im Prado (Nr. 1170). — Die Hamburger Kunsthalle, die Bellevois als Einheimischen ehrt, besitzt vier Bilder seiner Hand, eines von 1654; sie behandeln einfache Motive in schöner, kühler Lichtbehandlung und weich vertriebenem hellem Grau.

Bellevois nimmt in der Entwicklung des Seestücks eine besondere Stellung ein, dadurch, daß er noch bis an das Ende der 60er Jahre an der alten Tradition des grauen Gesamttones festhält, während die große Mehrzahl der Künstler schon zu Anfang der 50er Jahre wieder größere Farbigkeit entwickelt. Die nahe Anlehnung an de Vlieger hat natürlich zur Folge gehabt, daß verschiedene seiner Werke heute unter dessen Namen gehen, aber auch unter anderen, die teilweise ganz fern liegen, wie Willaerts oder Jan Peeters.

Überraschend ist es, unter den Seemalern von Rotterdam auch dem Hendrik Maertensz Sorgh (1611—1670) zu begegnen, der allgemein mehr als Genremaler bekannt ist. Seine seltenen Marinen scheinen durchweg der Spätzeit des Lebens anzugehören; die schönste, von 1668, ist im Rijksmuseum

(Nr. 2215), eine andere, von 1660, in der Eremitage (Nr. 974). Sie zeigen Fischerboote auf frischbewegter See unter dichtem, weichem Gewölk. Die lebendige, natürliche Auffassung und der einheitliche graue Ton, zu dem diskret Hellblau und Braun treten (die ihm zugeschriebene „Ruhige See" des Boymans-Museums in Rotterdam (Nr. 282) trägt eine gefälschte Signatur und ist ihm nicht mit Sicherheit zuzuschreiben), sind besonders bemerkenswert in dieser Zeit bei einem Künstler, dem in seinen Stadtansichten das Vedutenhafte nicht zu fern lag.

Die Stadt Haarlem, in der zu Anfang des Jahrhunderts die alten Meister Vroom und Wieringen das Seestück aus der Taufe hoben, wo Jan Porcellis zuerst zu Wohlstand und Erfolg gelangte, sah um die Mitte des Jahrhunderts eine ganze Reihe von Künstlern in ihren Mauern, die sich mit Seemalerei beschäftigten, meist in der Richtung von Porcellis und de Vlieger, teilweise aber auch mit selbständigerem Talent neue Reize des Sujets erschließend.

Unter diesen ist der älteste Salomon van Ruysdael (1600—1670).[1]) Oft führt er in seinen bekannten Uferbildern den Blick bis an den zarten Horizont über eine weite, von Segelbooten belebte Fläche der holländischen Binnengewässer; die offene See hat er nicht gemalt. Die schönsten Beispiele der genannten Art sind die beiden auch in Einzelheiten der Zeichnung unter sich verwandten Stücke in Berlin (Nr. 901 A) und Rotterdam (Nr. 265), denen sich die im Haag (Nr. 555) und in der Galerie Weber-Hamburg (Nr. 239) anschließen. In der ruhigen trägen Stimmung vielleicht noch tiefer und poetischer als van Goyen, mit dem er immer zusammen genannt wird, sind diese Bilder auch weniger monochrom und in der Lichtbehandlung weicher, die Motive und einzelnes der Zeichnung, wie die ganz flachen, kleinen Wellen und die Ruderboote mit den Figuren darin, dagegen oft sehr ähnlich.

In der Art des Salomon Ruysdael ist eine bezeichnete schöne „Ansicht von Dordrecht" in der Hamburger Kunsthalle von einem Künstler, der sich C. W. Schut zeichnet, über den aber nichts bekannt ist, — mit der Antwerpener Familie gleichen Namens hat er jedenfalls nichts zu tun.

Auf dem Gebiet der offenen bewegten See und des Strandbildes, das Salomon Ruysdael offenbar weniger zusagte, treffen

[1]) vgl. Bode, Rembrandt u. seine Zeitgenossen p. 129.

wir in Haarlem zur gleichen Zeit, in den 40er Jahren, die Tätigkeit des Pieter Mulier d. Ä. Über sein Leben wissen wir nur wenig; 1640 wird er bereits als Meister der Gilde und Lehrer mehrerer Schüler genannt; sein Sohn Pieter Mulier d. J. (Tempesta), dessen italienische Landschaften bekannt sind, wurde 1637 geboren. So nimmt man an (Katalog des Mauritshuis 1895), daß der Vater um 1615 geboren wurde. 1670 ist er gestorben.

Fischerboote bei frischer Brise auf bewegter See und der Blick von den Dünen auf das Meer sind seine bevorzugten Gegenstände. Aus diesen Bildern, von denen jetzt eine ganze Reihe bekannt ist, spricht ein frisches, lebhaftes Temperament, etwa in der Mitte stehend zwischen Abraham von Beijeren und Simon de Vlieger. Daß Mulier mit letzterem verwechselt wird, liegt zum Teil an seinem Monogramm PML, das man früher, wenn es nicht gar auf Pieter Molyn oder Pieter van Loon zurückgeführt wurde, als „Pieter de Vlieger" las, den es nie gegeben hat (Oudholl. 1890 p. 305). Indessen auch seine Malweise hat vieles, was an den Vlieger der mittleren Zeit erinnert. Besonders nach der Tiefe zu erreicht er oft einen ähnlichen weichen, silbrigen Ton, in den sich auch das bekannte ganz dünne Hellbraun der entfernten Schiffe mengt; aber im Vordergrund setzt er dieser Weichheit gern ein kräftigeres, oft hartes Dunkelbraun entgegen, das zuweilen, so in Dresden (Nr. 1373) und auf dem sehr ähnlichen Bild der Samml. Vieweg-Braunschweig, im Halbkreis rahmenartig den grauen Ausblick umgibt. Die beiden genannten Arbeiten kommen in Motiv und Auffassung einem Hauptwerk Simon de Vliegers, dem Strandbild im Mauritshuis, so nahe wie kein Werk irgendeines anderen Künstlers; verwandt, aber weniger weich ist das Strandbild in Mannheim (Nr. 180), das früher als Jan van Goyen galt. Die Wellen der bewegten See sind auch bei Mulier klein und spitz, aber schärfer profiliert und dadurch härter in der Wirkung. Die Atmosphäre dagegen ist durchweg fein und durchsichtig, das Gewölk stärker geballt als bei Vlieger und häufig in einer charakteristischen Diagonale quer über das Firmament geführt. Nicht selten geht über einen Teil des Hintergrundes ein Regenschauer nieder, so auf dem „Haarlemer Meer" im Mauritshuis (Nr. 549) und der „Steifen Brise" des Rijksmuseum (Nr. 1684 A). Ähnliche Bilder in den Galerien Nostitz und Novak in Prag.

Enge Verwandtschaft mit der Kunst Pieter Muliers scheint ein Künstler gehabt zu haben, über den wenig Gewisses bekannt ist: Pieter de Zeelander mit dem Beinamen „Kaper". Das Bild in Augsburg (Nr. 649), das nach ihm benannt wird, ist nach Hofstede de Groot ein charakteristischer Mulier. In

der Albertina ist eine Handzeichnung, P. K. f. bezeichnet, eine Stromlandschaft mit Booten und ziemlich viel Figuren in Porcellis-Goyenscher Art.

Die einfachen Motive von der holländischen Küste werden in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts immer seltener.

Von Cornelis Beelt, der in Haarlem 1661 als Meister erwähnt wird, besitzen wir im Rijksmuseum (Nr. 447) eine bezeichnete „Heringsflotte“ auf stahlblauer See in sehr harter Wellenzeichnung; die Galerie Semenov (Nr. 28) bewahrt ein ebenfalls bezeichnetes Strandbild mit vielen Figuren. Ein ähnliches in Schwerin (Nr. 491 als unbekannt) wird ihm von Hofstede de Groot zugeschrieben; es ist 1662 datiert und zeigt einen gestrandeten Walfisch, wie er auch von anderen Künstlern, z. B. W. Buytewech und W. Kool, dargestellt worden ist.[1]) Bekannter als seine Bilder von der See sind Beelts Genreszenen; besonders malte er Weber- und Schmiedeinterieurs. Er ist 1702 gestorben.

Vorübergehend sei hier der Strandbilder des ebengenannten Willem Gillisz Kool (Haarlem 1608—1666) gedacht; sie sind kaum als Marinen zu betrachten, da das Figürliche weitaus den breitesten Raum einnimmt. Beispiele in Haarlem (Nr. 186) und der Samml. Semenov (Nr. 256).

Nach freundlicher Mitteilung von Dr. Bredius werden noch als Haarlemer Seemaler 1647 ein Hendrik Noppen und 1648 Simon Wassenaer erwähnt. Von ihren Werken ist nichts erhalten.

Es fällt schwer, nach diesen Pygmäen einen ganz Großen anzureihen, der doch auch ein Haarlemer war: Jacob van Ruisdael. Und doch gehört er hierher;[2]) denn keiner war wie er ein Meister der Stimmung, keiner hat so das Meer um seiner selbst willen gemalt, so sehr, daß er die Staffage, wenn er sie für nötig hielt, anderen überließ; aber am größten ist er da, wo sie ganz fehlt. Man müßte ihn zum Kulminationspunkt der ganzen Entwicklung nehmen, wenn er nicht außerhalb aller Entwicklung stände, ein Einsamer, wie er es auch als Mensch war. Ein anderer großer Landschafter, der auch Marinen malte, Aelbert Cuyp, hat seine Nachahmer gefunden; ein Seestück wie Ruisdael aufzufassen, hat keiner versucht.

---

[1]) vgl. Schlie, Schweriner Katalog p. 264.
[2]) vgl. Bode, Rembrandt und seine Zeitgenossen p. 132 ff.

Man kann es „Ton“ nennen, was diese Bilder zusammenhält, wenn es auch etwas ganz anderes ist als die graue Monochromie der Porcellis und Vlieger; Ruisdael ist eher schwärzlich im Gesamteindruck, mit einer Beimischung von Grün in den Wellen, aber der weiße Gischt hebt sich scharf davon ab, das dichte Gewölk, bald schwarz geballt und gewitterschwer, bald in weißen Schwaden dahinfliegend, läßt da und dort ein Stück des warmblauen Äthers durchblicken, und davor „steht“ gegen die dicke Luft ein großes Segel in saftigem Rostbraun, weiter hinten ein anderes weiß. So ist die alte Tonigkeit einerseits gesprengt durch einen stärkeren Kolorismus, der sich aber doch wieder binden läßt von der alle scharfen Kontraste mildernden Atmosphäre. Das strahlende, flutende Licht, ob silbrig wie bei Vlieger oder goldig wie bei Cuyp, sucht man hier vergebens; die Sonne ist da, aber sie drängt sich nie auf; sie steckt hinter den Wolkenmassen und spielt mit ihrem stetig wechselnden Kontur; sie streift ein entferntes Segel und fällt plötzlich voll auf die Sturzwelle am Bug eines Bootes oder die Pfähle einer halbzerstörten Mole.

Die Bestandteile der Komposition und ihr Aufbau sind höchst einfach, sie wiederholen sich auch nicht selten. Besonders liebt er im Vordergrund einen überfluteten Knüppeldamm (so in Brüssel [Nr. 399], Louvre [Nr. 2558], Berlin [ohne Nummer], Lord Northbrook, Mr. Salting), im Mittelgrund ein braunes und ein hell weiß beschienenes Segel, einander als Folie dienend, im Hintergrund entferntes Land, mehrfach die Türme und Dächer von Amsterdam (Berlin Nr. 884 und Lord Northbrook), davor auch einmal ein Kriegsschiff, das Salut schießt. Wie oft finden wir bei den späteren Meistern diesen Blick auf Amsterdam, wie oft die Fregatte, von deren Breitseite der Pulverdampf langsam in der dicken Atmosphäre über die Wasserfläche dahinzieht! Und doch, wie anders berühren diese selben Details bei Ruisdael; wie treten sie zurück gegen den großen Natureindruck, in den er sich ganz vertieft hat und mit dem er in uns jedes andere Gefühl überwältigt! — Auch die Strandbilder, die bekanntesten im Mauritshuis (Nr. 154) und in der National-Gallery (Nr. 1390), weisen im Aufbau unter sich verwandte Züge auf; sie sind weniger düster, das Himmelsblau tritt mehr hervor und die reiche Staffage (von Adriaen van de Velde) gibt ihnen fast etwas Behagliches.

Die Marinen sind nicht datiert; aber sie gehören durchweg seiner reifen Zeit an, den 60er Jahren, als der Künstler seinen Wohnsitz in Amsterdam hatte.[1]) Außer den erwähnten befinden

[1]) vgl. Bode a. a. O. p. 143.

sich noch Seestücke von Ruisdael in der Sammlung Martius-Kiel, Galerie Czernin-Wien, Mr. Widner-Philadelphia und in englischen Sammlungen. — Feine, leicht aquarellierte Bleistift- und Kohlezeichnungen, im Gegenstand dem Brüsseler und Berliner Bild verwandt, sind in der Kunsthalle Hamburg und im Leipziger Museum zu sehen.

Wie ein Antipode zu Ruisdael erscheint der große Aelbert Cuyp in seinen Marinen. Auch er ist ein Stimmungsmaler par excellence, aber hier ist es kein heroisch bewegtes Allegro, sondern ein getragenes Largo voll majestätischer Ruhe, und der Grundton darin ist das allesdurchflutende Licht, sei es das warme, vergoldende der Morgensonne, oder das der bald klaren, bald den Horizont in dunstige Unendlichkeit rückenden Mondnacht. In seiner Eigenschaft als besonders reicher Träger und Reflektor dieses Lichts liebt und malt Cuyp das Wasser in Bildern, die freilich nur einen kleinen Ausschnitt, wenn auch einen sehr markanten, seines großen Werkes bilden. Die offene, bewegte See hat er anscheinend nicht gemalt, und ähnlich wie bei van Goyen ist es hier nicht immer leicht, die Grenze zwischen Marine und Flußlandschaft zu ziehen. Als reine Seestücke, d. h. Darstellungen weiter Wasserflächen der Rhein- und Maasmündung können eine Anzahl Werke der reifen Zeit der 50er und 60er Jahre gerechnet werden, die zu dem Besten gehören, was er überhaupt geschaffen hat. — Allen voran die prachtvolle Mondscheinmarine der Samml. Carstanjen-Berlin; sie ist ganz im weichen Grau gehalten, das aber mit den hellen, monochromen Jugendwerken nichts gemein hat, sondern unzähligen Differenzierungen vom tiefsten Schwarz des oberen Bildrandes bis zum zarten Weißgelb des Mondes und seines Spieles auf dem ganz leise zitternden Wasser unterworfen ist. Wie ein Zauberschleier ist diese Skala in pastoser Breite über die verblüffend einfache Komposition gelegt, der sie erst Leben und Reiz gibt, erhöht durch ganz wenige, äußerst diskret auftretende Lokaltöne: einen rötlichen, unbestimmten Schein hinter der Landungsbrücke und einige impressionistisch fett hingesetzte gelbliche Lichttupfen, wie er sie ähnlich auch z. B. auf der Dr. Bredius gehörigen „Landschaft nach dem Regen“ im Mauritshuis verwendet. — Als Gegenstück hierzu kann die Mondscheinlandschaft der Samml. Six gelten. Der Ton ist der gleiche, aber die Formensprache eine ganz andere. Während auf dem Berliner Bild der weiche, schwere Dunst alle Konturen umhüllt und verschwimmen läßt, macht hier der helle Vollmond

fast die Nacht zum Tage und erzeugt haarscharf umrissene, schwarze Silhouetten der Schiffe und des steilen, felsigen Ufers.— Von den sonnigen, weiten Stromlandschaften, die so oft die unmittelbare Umgebung von Dordrecht wiedergeben, gilt mit Recht als Hauptwerk das große Bild in Dorchester House. Selten wohl ist die glatte, goldiggraue Wasserfläche mit der Spiegelung der Schiffe und des Uferschilfs so künstlerisch gesehen und gemalt, selten aber auch die Gefahr, aus dieser Stadtansicht eine Vedute zu machen, so souverän vermieden worden! Nichts ist gerade hierfür belehrender als der Vergleich mit Werken des Lieve Verschuier, der die sonnige Frische Cuyps zu erreichen sucht, aber die oft nicht üble Wirkung durch harte, die Einheit auflösende Farbengegensätze und Betonung des figürlichen Details zerstört. Unter den anderen Marinen Cuyps[1]) seien noch die der Wallace-Kollektion angeführt, von denen die eine (Nr. 49) durch verhältnismäßig starke Bewegung des Wassers auffällt. Die Zeichnung der Boote ist natürlich, flott und sachverständig wie bei allen Holländern, ohne indessen in der sonst häufig übertriebenen Weise auf das Nautisch-Korrekte Wert zu legen.— Einzelne Zeichnungen erinnern sehr an van Goyen, sind aber etwas schärfer.

Der Alkmaarer Allaert van Everdingen, der seine Ausbildung in Haarlem, seinen schließlichen dauernden Aufenthalt in Amsterdam fand, zeigt sich als Marinemaler von einer anderen Seite wie auf seinen zahlreichen nordischen Gebirgslandschaften, die einen Jacob van Ruisdael zur Nacheiferung anspornten. Während diese bei aller schweren, ernsten Stimmung doch der Lokalfarbe mehr oder minder Raum geben, gehören die Marinen noch völlig der alten monochromen Schule an, die sich auf Grau und ein mattes Braun beschränkte; nur ist der Ton bedeutend düsterer und schwerer als bei de Vlieger, und den schwermütigen Eindruck verstärkt das fast völlige Fehlen der Staffage.

Diese Bilder gehören zu den frühesten Werken des Meisters; sie beginnen mit dem Jahre 1640, als er 19jährig war (Versteigerung Hoech, München), ein anderes Exemplar in Stockholm (Nr. 411) ist 1648 datiert; aus der späteren Lebenszeit scheint keine zu stammen. Eigentümlich ist, daß in diesen Frühwerken weit mehr der Geist der populären Seemalerei als der seiner

---

[1]) vgl. das vollständige Verzeichnis bei Smith-Hofstede de Groot Nr. 629—680g.

Lehrer R. Savery und Pieter Molyn zu finden ist; besonders an Savery erinnern die Marinen durchaus nicht. — Aus dem obenerwähnten Bild von 1640 spricht noch sehr wenig Individuelles; drei Dreimaster von etwas ängstlicher Zeichnung werden auf einer starkbewegten See hin und her geworfen. Alles, nicht zuletzt der grelle Lichteinfall, entspricht dem seit Anfang des 3. Jahrzehnts allgemein üblichen Schema; nur die düstere Färbung übertrifft das Gewohnte und bereitet das Spätere vor.— Auch der „Sturm an der Felsenküste“ in Frankfurt (Nr. 260) weist entschieden in der Komposition, der graubraunen Tönung sowie dem ziemlich schroffen gelbweißen Lichteinfall auf gewisse Jugendbilder des Simon de Vlieger (Braunschweig Nr. 395), aber Everdingen ist viel pathetischer und breiter in der Darstellung; er bevorzugt beim Grau die dumpfe, ins Schwärzliche gehende Nuance, gegen die im Wasser die kleinen flockigen Spritzwellen, am Himmelsgewölbe die weißen Randwolken, hier noch durch das durchschimmernde matte Blau gehoben, kontrastieren. Noch schwerer ist die Stimmung in der kleinen bezeichneten Marine der Samml. Thieme-Leipzig (Nr. 23), wo die Wellen ins Schwarzgrünliche gehen, darin unmittelbar Ruisdael vorauslaufend. — Der Farbauftrag dieser Bilder ist, besonders in den aufgehellten Stellen am Horizont, sehr fettig. In Stockholm (Nr. 411) befindet sich noch eine „Ruhige See an felsiger Küste“ von gleichem Charakter, während das Bild in Haarlem (Nr. 92) das Haarlemer Meer in starker Bewegung zeigt. Die höchste dramatische Steigerung der erregten Natur erreicht aber wohl der „Schneesturm auf der Zuiderzee“ im Musée Condé in Chantilly (Nr. 136). Höchstwahrscheinlich gehört ihm auch der „Seesturm an der Felsenküste“ in München (Nr. 567), der noch als Eertvelt geht. Der dunkelgraue einheitliche Ton, das Fehlen der Lokalfarben, die virtuose weiche Behandlung des Lichts, der Atmosphäre und der Wellen passen keineswegs zu den beglaubigten Bildern dieses Flamen (vgl. oben); das Werk gehört einer viel entwickelteren Kunst an und ist zweifellos holländisch. Hofstede de Groot denkt an J. A. Beerstraten. Ich glaube, nicht nur der Signatur A. E. wegen, daß Everdingen der Meister ist. Der schwere, düstere Ton stimmt durchaus mit seinen übrigen Marinen, besonders der Städelschen, überein, was durch die Bildung der Felsen und der Wellen bestätigt wird. Der schöne, warme Lichteinfall im Mittelgrund deutet auf eine vollentwickelte reife Kunst, so daß das Bild nicht wie die anderen Seestücke Everdingens unter seine Jugendwerke aus den 40er Jahren einzureihen, sondern etwa um 1650 entstanden zu denken wäre.

Unter den zahlreichen Zeichnungen Everdingens sind nur wenige Marinen. So bewahrt das Dresdner Kupferstichkabinett ein Skizzenbuch, teils in Feder und Tusche, teils mit Graphit ausgeführt, das sich im Besitze seines Schülers Ludolf Bakhuyzen befand; andere einzelne Blätter finden sich u. a. in der Hamburger Kunsthalle. Sie gehören aber offenbar der späteren Zeit an und zeigen eine zierliche minutiöse Zeichenweise, die zu der wuchtigen Breite der Marinetafelbilder in merklichem Gegensatze steht.

Wir übergehen Philips Wouverman, den berühmten Landschafter, von dem einige kleine Bildchen als Marinen angeführt werden (Samml. Cook-Richmond, Repliken in Dorchester House), die indessen auf diesen Namen keinen Anspruch haben. Es sind Dünenansichten, auf denen von der See so gut wie nichts zu sehen ist.

In den nordholländischen Städten ist das Seestück verhältnismäßig wenig vertreten. — Neben Everdingen ist sein Alkmaarer Landsmann Jan Theunisz. Blankerhof zu nennen. Aber wie Everdingen nach Haarlem in die Lehre ging, so verließ auch Blankerhof die Heimat, nachdem er 1649 mit 21 Jahren Meister geworden war, und führte ein ruheloses Leben. Er ist mehrfach in Rom gewesen, wo er in der Bent den Beinamen „Jan Maat“ bekam. Von den „inlandschen Strand- en Watergezichten“, die Houbraken als seine Jugendwerke anführt, scheint nichts auf uns gekommen zu sein. Wohl aber haben wir schöne Beispiele dafür, daß er die südlichen Meere befahren hat. In die Heimat zurückgekehrt, gelangte er zu gutem Ansehen. 1663 erhielt er den Auftrag zu seinem Hauptwerk: der Seeschlacht von Bossu für das Rathaus zu Hoorn. In dieser Zeit war er vermutlich in Amsterdam ansässig. Aber noch einmal zog es ihn nach dem Süden; 1669 begleitete er die Expedition unter dem Grafen Waldeck nach Candia; kaum von dieser wieder daheim, starb er im Oktober desselben Jahres.[1])

Blankerhof verdient entschieden mehr Schätzung, als ihm, wohl wegen der Seltenheit seiner Arbeiten, die sich zum Teil in kleineren Sammlungen und unter falschem Namen, wie Bakhuyzen (Samml. Mansi-Lucca) oder Beijeren (Glasgow) verstecken, heute noch zuteil wird. Nicht nur ist seine kunsthistorische Stellung interessant dadurch, daß er noch bis zu

---

[1]) vgl. de Roever in Oudholl. 1883.

seinem Tode konsequent an der grauen Tonigkeit festhielt, ohne sich wie die R. Nooms, Lieve Verschuier, J. A. Beerstraten durch seinen Aufenthalt in den Mittelmeerländern darin irremachen zu lassen. Auch die Qualität seiner Bilder ist zum Teil eine sehr gute und macht ihre geringe Zahl bedauernswert. Das atmosphärische Gefühl ist durch die Schule zweier Generationen aufs höchste gesteigert und auf die Entdeckung immer neuer Reize bedacht. Was hier innerhalb der Grenzen, die der graue Ton notwendig auferlegen mußte, geleistet werden konnte, hat Blankerhof erreicht. Cappelle hat anfangs versucht diese Grenzen einzuhalten und sie aufgegeben, als er in ihnen seinem Drang nach größerer Mannigfaltigkeit nicht mehr folgen konnte; ihm nach durchbrechen Dubbels, Bakhuyzen, W. v. d. Velde d. J. die Tradition, ihrem Farbengefühl nachgebend; auch Jacob van Ruisdael kommt auf eigenen Wegen zu reicherem Kolorismus. Blankerhof bleibt der Monochromie treu, aber innerhalb derselben gelangt er zu der größtmöglichen Wandlungsfähigkeit und bildet so die höchste Staffel einer Entwicklung, die von Jan Porcellis über den frühen Vlieger, Hendrik Anthonissen und Pieter Mulier bis zu ihm reicht und mit ihm aufhört. Sind auch die Gegensätze von porcellisartigem hellem Grau und tiefstem Schwarz zuweilen unvermittelt und hart, wie auf den sich nahestehenden Bildern in Hamburg (Kunsthalle, Samml. Wesselhöft) und Brüssel (1909, neue Erwerbung), so ist auf dem Hauptwerk im Rathaus zu Hoorn um so mehr die Weichheit der Übergänge, die kühle und doch sonnige Lichtbehandlung, die duftige Ferne hervorzuheben.

Die Komposition ist für gewöhnlich streng geregelt und reich gegliedert, wie es die spätere Zeit allgemein verlangt. Schon aus diesem Grunde möchte ich das erste Brüsseler Bild (Nr. 39) früher als die anderen entstanden denken; es hält sich im Aufbau an kein Schema, die ziemlich hochgehenden Wellen haben etwas Gleichförmiges, in dem die Richtung des frühen Vlieger noch leise nachklingt, die Schatten sind schwärzer, die Zeichnung der großen Schiffe ist altertümlich. Das andere Bild in Brüssel, das im Hintergrunde einen eigentümlichen Felsen, wie Gibraltar, zeigt, und das Hamburger, haben eine viel natürlichere, unregelmäßigere Behandlung der Wellen, dafür aber in schwerem düsterem Schwarzgrau eine zentral den Horizont beherrschende, dicht, fast plastisch getürmte Wolke, die für den Meister überhaupt charakteristisch ist. Sie kehrt auch auf der großen Seeschlacht von Hoorn wieder, hier aber viel weicher, von Vliegerscher Silbrigkeit und eine äußerst wirkungsvolle Folie für das Zentrum der Haupthandlung gewährend. Diese, in der

reichen Gliederung der Schiffsmassen den besten Arbeiten der beiden v. d. Velde gleichkommend, behält doch durch das kühle Licht und das Fehlen aller Lokaltöne etwas durchaus Subjektives, getragen von reichster Mannigfaltigkeit. Die Genauigkeit des Details, die in der Buntheit Bakhuyzens, Storcks, aber auch v. d. Veldes d. J. so oft den Beigeschmack des Kleinlichen und Manierierten bekommt, verliert sich hier in den duftigen grauen Schleier, der so noch einmal zum Retter der malerischen Weichheit wird. Ein überaus reich geschnitzter Rahmen (der bedungene Preis für das Bild war 800 fl., für den Rahmen erhielt J. Kinnema 575 fl.! — Obreen) mit Wappen und Emblemen umgibt das hervorragende Werk.

Über seinen Schüler A. Smit vgl. unten.

Ein Landsmann Blankerhofs, von dem wir keine größeren Werke mehr besitzen, ist Caspar Adriaensz v. d. Bos, geboren in Hoorn 1634. Seine Arbeiten, besonders Zeichnungen, werden gerühmt (vgl. Wurzbach I p. 145); nach Immerzeel (p. 78) zeichnete er „Zee-en Riviergezichten met Vaartuigen". Eine kleine getuschte Federzeichnung in feinem grauen Ton, eine Fregatte und Fischerboote bei flottem Wind darstellend, findet sich im Berliner Kupferstichkabinett, 1650 datiert. Houbraken gibt an, daß er jung gestorben sei.

Im 4. Jahrzehnt vollzieht sich in der holländischen Seemalerei eine geographische Konzentration nach der Hauptstadt Amsterdam, die somit an die Stelle des bisherigen Vororts Haarlem tritt. Merkwürdigerweise ist das Seestück vorher in Amsterdam verhältnismäßig schwach vertreten (vgl. oben Antum und Verwer). Ein paar wenig bekannte Künstlernamen sind hier einzureihen.

Claes Claesz Wou war nach Hofstede de Groot etwa 1620—1650 in Amsterdam tätig; nach dem Emdener Katalog lebte er von 1592—1665. Wir wissen nichts über sein Leben und über seine Person; von seinen Werken sind zwei in Emden (Nr. 111, 112), ersteres bezeichnet; ein weiteres bezeichnetes in Stockholm (Nr. 719), das nach Bode dem ersten Emdener eng verwandt ist. Eine signierte Hafeneinfahrt sah Hofstede de Groot auf der Versteigerung August Coster, Brüssel 1907 (Nr. 65), sowie einzelne andere, die Wou nicht mit Sicherheit zugeschrieben werden können. — Das Bild Nr. 111 in Emden dürfte um 1640 entstanden sein; es ist oval, auf Eiche gemalt und zeigt eine nicht ungeschickt komponierte Ansicht eines holländischen

Binnenwassers in grauem Gesamtton mit einem dunklen Vorderstreifen. Im Mittelgrund bewegen sich mehrere Schiffe in heller Beleuchtung, links springt ein Hoofd mit einer Bake, weiter hinten ein Deich vor. Der Hintergrund ist dunkel, das Gewölk sehr weich und in seiner fedrigen Zeichnung charakteristisch für Wou; die Farben sind ziemlich fett aufgetragen. — Das andere, eine leicht bewegte See mit vielen großen Schiffen vor einer größeren Stadt, ist unbedeutender und härter, der unvermittelte Gegensatz der dunklen, schwärzlichen See und der hineingesetzten lichten Streifen wirkt unangenehm, auch die Wellenzeichnung ist schematisch. Die Gleichheit der Initialen hat früher auch hier öfter zu Verwechslungen geführt.

Ein anderer Amsterdamer Meister, von dem wir keine Bilder besitzen, ist Barend Cornelisz Kleeneknecht. Nach persönlicher Mitteilung von Dr. Bredius lebte er etwa 1609—1674; er war Bildmaler und Kanalschiffer; in seinem Inventar werden zahlreiche Bilder von ihm erwähnt; sie werden „Grautjes" genannt, woraus sich auf eine graue Tönung im Geschmack der Zeit schließen läßt. Häufig wird er gleichzeitig mit Simon de Vlieger und W. v. d. Velde d. Ä. in Urkunden erwähnt, und sein Ansehen geht auch daraus hervor, daß er 1661 mit A. van Everdingen, J. v. Ruisdael und Willem Kalf sein Gutachten über Bilder von Porcellis und Hendrik Anthonissen abzugeben hat (Bredius in Oudholl. VI p. 21).

In Inventaren fand Dr. Bredius noch einen Seemaler Jacob Feyt de Vries von Amsterdam erwähnt, über den sonst nichts bekannt ist.

Indessen war Simon de Vlieger (1638) nach Amsterdam gekommen und hatte in den ersten Jahren seines Aufenthalts, offenbar selbst unter dem Eindruck der Persönlichkeit Rembrandts, seine Kunst auf eine Höhe geführt, die feineren Künstlernaturen mehr zusagen und sie zur Nacheiferung anspornen mußte als seine früheren Leistungen oder als die eigenartige Kunst W. v. d. Veldes d. Ä., der nur eine geringere Zahl unbedeutender Maler folgte. Diejenigen, die nun hier an den entwickelten Stil Vliegers anknüpften, waren berufen, das Höchste zu leisten, dessen das niederländische Seestück im 17. Jahrhundert fähig war, und Werke zu schaffen, die zu den besten Leistungen der Seemalerei aller Zeiten zu rechnen sind. Es ist bezeichnend, daß wir von diesen Meistern technisch minderwertige Stücke nicht kennen. Zwei von ihnen, Hendrik Dubbels und Jan v. d. Cappelle, hielten dabei bis ans Ende das wertvollste Erb-

teil der früheren Schule, die Stimmung, fest, während der Dritte, an Können ihnen noch überlegen, Willem v. d. Velde de Jonge, sich allmählich doch dem Zuge der Zeit, dem Hang zum Effekt, nicht zu entziehen vermochte.

Hendrik Jacobsz. Dubbels war der älteste der Drei; auch er gehört zu denen, deren Persönlichkeit bis in die neueste Zeit in Dunkel gehüllt war und häufig mit anderen verwechselt wurde. Jetzt ist es wenigstens möglich, auf Grund gesicherter Daten die Zeit seiner Wirksamkeit zu fixieren. — Dubbels wurde 1620 oder 1621 in Amsterdam geboren; über seine Jugend und seine Lehrer erfahren wir nichts; doch geht der starke Einfluß Simon de Vliegers aus seinen Werken sicher hervor. 1650 ist er bereits unter den Ältesten der Gilde, 1651 und 1656 werden Heiraten erwähnt und am 9. 6. 1676 sein Begräbnis eingetragen. Seine Tätigkeit dürfte also nicht vor 1640 beginnen und bis in die 70er Jahre reichen. Da die meisten Bilder signiert sind, dagegen so gut wie keines datiert ist (soweit mir bekannt, nur die Marine von 1654 auf der Versteigerung Merlo-Köln 1891 Nr. 43, sowie die Handzeichnungen im Teyler-Museum [Nr. 70] von 1660 und im Brit. Museum [Kollektion Cracherode Nr. 331] von 1655), so kann nur die stilistische Analyse seiner Werke ein Bild seiner Entwicklung geben.

Ähnlich wie bei seinem Vorbild Vlieger wird hier von einfachen Motiven und hellgrauer Tonigkeit ausgegangen, um allmählich immer reicher und komplizierter im Aufbau, immer bunter in der Farbe zu werden. Immer wichtiger wird besonders die Rolle, die die Atmosphäre und das reich belebte Himmelsgewölbe in der Komposition spielen; die obere Bildhälfte streift ihre sekundäre Eigenschaft ab und tritt als ebenbürtiger Faktor in die Handlung ein. — Am meisten werden wir an Früheres erinnert bei der kleinen holländischen Binnensee des Schweriner Museums (Nr. 333). Vorder- und Mittelgrund mit den beiden kleinen Booten halten sich durchaus im Rahmen des bis 1640 allgemein Erreichten, aber der Hintergrund mit den aus der verschwimmenden Ferne aufblitzenden weißen Segeln und das in kühner Pyramide dunkel getürmte Gewölk, das bewußt zur Folie der geblähten Segel gemacht wird, reden trotz des traditionellen kühlen Grau eine neue Sprache, die es vor allem auf Kontraste in Zeichnung, Farbe und Beleuchtung abgesehen hat. — Einen Schritt weiter geht schon die schöne Marine in Dresden (Nr. 1617 A), wie die vorige von quadratischem Format und im charakteristischen Taubengrau getönt; aber reicheres Leben bewegt die Fläche, und in die flottgezeichneten Wellen des Vordergrunds mischt sich ein dunkles Grün. — In merklichem Gegen-

satz zu der frischen Brise, die in diesen beiden Bildern weht, steht die ruhige, träumerische Stimmung, die aus den zwei guterhaltenen, bedeutsamen Werken im Hofje van Aarden in Leerdam spricht. Der Ton ist bedeutend dunkler und schwerer und deckt nicht die gesamte Komposition, sondern prägt Boote, Segel und Landzungen in dunkelrotbrauner Silhouette, während auf dem einen, auf Cartellino signierten, am Horizont die Abenddämmerung in rosagelben Tinten verschwimmt, auf dem anderen, nach Sonnenuntergang, die Segel im Wasser starke Reflexe erzeugen. Dem erstgenannten ist sowohl in der Komposition wie im Kolorit ein Bild verwandt, das in Darmstadt (Nr. 411 als unbekannt) hängt; ebenfalls sehr nahestehend in der Komposition, in der Farbe dagegen selbständiger, ist die eigenartige, bezeichnete kleine Mondscheinmarine der Galerie Schönborn-Wien (Nr. 75), in prächtig gelungener Stimmung. — Dem einmal entdeckten Reiz, den im ruhigen Wasser das Spiegelbild der Boote mit ihren stets hell und dunkelbraun gegeneinander stehenden Segeln ausübt, folgt der Künstler nun immer wieder; die Reflexe sind ihm ein neues Mittel, die Monotonie des grauen Tons zu unterbrechen; das äußert sich u. a. in der, freilich stark übermalten, kleinen Flußlandschaft des Rijksmuseums (Nr. 811); ihr kommt in Farbe und Komposition, besonders aber auch den typischen starken Reflexen ein Bild sehr nahe, das sich im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge befindet, dem es 1902 von Mr. H. Pfungst geschenkt wurde. Es trägt auf dem Schwert eines Bootes die Buchstaben A. C., hat aber mit Aelbert Cuyp jedenfalls nichts zu tun. — Und nun wird diese ruhige Stimmung von der Flußlandschaft auch auf die weite, unbegrenzte Wasserfläche übertragen; dabei nimmt das Spiel der Reflexe einen immer breiteren Raum ein, der graue Ton wird zum ganz leichten Schleier, der sich über die zarten Lokaltöne legt, und der Ruhe des Elements wird in dem, was es trägt und umgibt, Schiffen, Booten, Sandbänken, die größte Mannigfaltigkeit entgegengestellt. Folgt Dubbels auch hier im allgemeinen dem Vorbild, das die letzte Phase Simon de Vliegers bot (vgl. oben dessen Marinen von Rotterdam, Schwerin, Wien, Budapest), so nähert er sich im einzelnen noch mehr den gleichaltrigen Zeitgenossen, Cappelle und v. d. Velde d. J., ohne aber dabei je seine persönliche Note ganz aufzugeben. Die „Flußmündung“ im Rijksmuseum (Nr. 812) erinnert stark an ganz ähnliche Kompositionen und Stimmungen bei Cappelle; aber von diesem unterscheidet ihn die Wahl der Farben, besonders die Vorliebe für die hellen, fast weißen Segel, die überall, bald im Vordergrund groß, bald winzig über den Horizont verstreut, aus der sonnigen Atmosphäre aufleuchten.

— Mit dem völligen Sieg der Lokaltöne verliert das Kolorit seinen früheren stumpfen Charakter und bekommt etwas Glasiges, ganz wie auch die frühesten Bilder W. v. d. Veldes d. J. (Budapest). So ist der Dubbels in der National-Gallery (Nr. 1462) fast ganz auf Blau, ein sattes Rostbraun und Weiß gestellt. Die „Stille See“ in Kassel (Nr. 426) zeigt vielleicht am besten, wie nahe im Kompositionellen die Berührungspunkte mit den beiden anderen Meistern jetzt sind; den Mann mit dem Korb auf dem Rücken, der über den flachen Strand im Vordergrunde geht, haben wir schon oft bei W. v. d. Velde gesehen, und die Gasse der unbeweglich stehenden Segel, die weit in die Tiefe führt, hat niemand so gern und so meisterhaft gemalt als Cappelle; und doch bewahrt Dubbels in diesem Kasseler Bilde noch etwas Gemäßigtes, Zurückhaltendes, das die rauschenden Kontraste Cappelles vermeidet und mildert und in der mehr zierlichen Zeichnung an Älteres anknüpft.

Diese ruhigen Seen sind dem Zeitgeschmack nach, der sich in den verwandten, datierten Bildern Vliegers, Cappelles und Veldes äußert, in den Anfang der 50er Jahre zu setzen. Noch später fallen jedenfalls eine Anzahl Arbeiten, die eine Synthese der in den bisher aufgezählten Bildern durchgebildeten Probleme darstellen und als Dubbels Meisterwerke zu gelten haben. In ihnen bevorzugt er wieder das bewegte Meer, in breiten Zügen ziehen die Wolken darüber hin; aber auch seiner Vorliebe für Spiegelungen gibt er nach, und das Spiel der Sonne auf der sich überstürzenden Brandung, den Dünenzügen und den Wellenbrechern ist mit großer Wärme und Weichheit durchgeführt. In der überaus reichen Staffage, den zahlreichen Schiffen und den immer häufiger vorkommenden größeren Vordergrundsfiguren kommt dabei schon eine gewisse Freude am Repräsentativen, an all den Äußerlichkeiten zum Durchbruch, die in der Folgezeit der Stimmungsmalerei ein Ende bereiten und das Effektstück und die Vedute an ihre Stelle setzen sollten. Aber bei Dubbels bleibt doch immer die Natur selbst die Hauptsache; er malt das Meer und den Himmel; weil er aber gar nicht genug Leben und Bewegung sehen kann, so setzt er noch all die Schiffe und Menschen hinein.

Ein Fleck der holländischen Küste ist ihm offenbar für seine Studien besonders lieb gewesen: der Helder, das Nordende des Festlandes, wo das offene Meer und die Zuidersee miteinander verbunden sind. Immer wieder finden wir auf seinen Bildern jenes charakteristische Stück Land, wo die weiß- und schwarzgestrichenen Wellenbrecher in der schäumenden Brandung stehen. Außer einer Zeichnung im Rijksprentencabinet gehören

hierher die mäßig großen Stücke in der Samml. Thieme-Leipzig (Nr. 18) und im Pal. Pitti (Nr. 457), ersteres mit einem dunkel heraufziehenden Gewitter und ziemlich scharfen fahlen Lichtkontrasten, das letztere viel heller, in kühlerem Licht und weniger unruhig; beide mit nur wenigen Schiffen links auf der hohen See. Ein weiteres Bild dieser Art befindet sich in der Samml. Johnson-Philadelphia. Aber die endgültige Fassung des Motivs ist wohl erst in dem herrlichen großen Werk der Sammlung van der Hoop (Rijksmuseum Nr. 813) zu sehen. Da ist die hohe See von einer Flotte prächtiger Fregatten belebt, zwischen denen kleinere Ruder- und Segelboote kreuzen; Gewitterstimmung liegt auch hier wieder über dem blauweißen Firmament, in betonter Diagonale zieht ein massiges Wolkenband von rechts unten nach links oben; aber die Sonne strahlt noch hell auf den weißglänzenden Wellenbrecher und den wundervollen Gegensatz der sich links wild überstürzenden, rechts in flachen, schaumigen Bogen auslaufenden Wellen. Die Technik ist breit, fast pastos; die Tonigkeit überwunden und durch eine Harmonie diskreter Lokaltöne ersetzt. — Ein wenig früher dürfte die schöne große Marine im Museum zu Kopenhagen (Nr. 94) entstanden sein.

Neben den Marinen hat Dubbels auch noch Schlittschuhläufe gemalt, von denen sich ein Beispiel im Prado (Nr. 1313 A) findet; zwei weitere waren auf der Verst. Geo. Smith (Robinson & Fisher) 1901 und auf der Verst. E. Moll 1908, das letztere jedenfalls zwischen 1651—1654 entstanden, da die dargestellten Amstelbefestigungen nur so lange standen.

Die Einwirkung der revolutionären Lichtmalerei Rembrandts machte sich in der Entwicklung des Seestücks schon bemerkbar, als Simon de Vlieger nach Amsterdam kam (vgl. oben); kein Marinemaler hat aber, künstlerisch wie persönlich, so nahe Beziehungen zu Rembrandt gehabt als Jan v. d. Cappelle. Seine Werke und das, was wir über seine Person erfahren, machen ihn zu einer der sympathischsten Künstlererscheinungen; selbst wenn es nicht wahr wäre, was Ihr. van Six (Oudholl. XIV p. 67) als Vermutung ausspricht, daß nämlich Jan v. d. Cappelle dem halbvergessenen alten Rembrandt den Auftrag zu den „Staalmeesters“ verschafft habe, so bliebe doch die Tatsache bestehen, daß Rembrandt ihn porträtiert hat (vermutlich das Bild bei H. C. Frick-New York oder das bei Pierpont Morgan, Klass. d. K. p. 345, 346), und daß er, neben zahlreichen anderen Kunstschätzen, eine Reihe Bilder und besonders Zeichnungen des Großmeisters besaß. (Vgl. das ganze Inventar bei Bredius

in Oudholl. X p. 26, 133 ff.) Er war also einer der wenigen Zeitgenossen, die Rembrandt zu schätzen gewußt haben, und es ist nur natürlich, daß in seinen eigenen Werken ein Abglanz dieser Verehrung zum Ausdruck kommt. (Die „Flußmündung“ der Eremitage [Nr. 831] ging trotz der echten Bezeichnung lange als Rembrandt.) Die Werke beginnen gegen Ende der 40er Jahre (er ist 1624 oder 1625 geboren), aber da nur sehr wenige datiert sind, so ist es fraglich, ob er die Kunst bis zu seinem Tode, 1679, ausgeübt hat, zumal er sie ja nur aus Liebhaberei betrieb. Der reiche Färbereibesitzer war Autodidakt und malte, was ihn am meisten in der Natur anzog, die ruhige See und — ziemlich selten — den Schlittschuhlauf auf den heimischen Kanälen (Mauritshuis, Sammlgn. Thieme-Leipzig und Cook-Richmond). — Wir wissen aus seinem reichen Inventar, daß er besonders viel Werke der beiden Porcellis (genannt wird nur Jan, aber wo der Vorname fehlt, dürfte wohl auch Julius zuweilen gemeint sein) und von Simon de Vlieger besaß; es finden sich auch Kopien Cappelles nach den Genannten. Er ging also in die beste Schule, die ein Seemaler damals haben konnte; aber Künstleraugen, die an Rembrandt sehen gelernt hatten, konnte auf die Dauer die kühle Anmut de Vliegers nicht genügen; von Bild zu Bild fast läßt es sich verfolgen, wie Cappelle immer wärmer, immer kühner wird und so zu Problemen gelangt, die über seine Zeit hinaus zu gehen scheinen, wie in dem „Sonnenuntergang“ der Samml. Carstanjen, den Bredius einen Daubigny des 17. Jahrhunderts genannt hat.

Es ist schon (vgl. oben bei Dubbels) darauf hingewiesen worden, wie nahe, besonders im Kompositionellen, in der Verwendung bestimmter Motive die Künstler des Amsterdamer Kreises um die Mitte des Jahrhunderts sich berühren. Auch Cappelle verwendet vieles, was uns von de Vlieger, Dubbels und W. v. d. Velde her geläufig ist. Dennoch ist er der ausgesprochenste Vertreter der „Ruhigen See“, deren Zauber es ihm angetan hatte; Bewegung und Unruhe liegen bei ihm höchstens nur in der Verstreuung der Segel über die Bildtiefe und in den kubisch zusammengeballten Wolkenmassen, in dem, was Jantzen[1]) den „über die Stille der See hereinbrechenden Raum“ nennt. Die Qualitätsschwankungen sind nur gering; kein Werk, das als Anfängerarbeit zu bezeichnen wäre. Auch das erschwert die Bestimmung der Entwicklungslinie. Aufmerksames Vergleichen muß indessen, besonders koloristisch, Unterschiede aufdecken, die durch die wenigen Daten bestätigt werden.

---

[1]) H. Jantzen, Das niederländische Architekturbild, Leipzig 1910, p. 142.

Eine Anzahl Werke zeichnen sich durch relative Monochromie in hellem Grau aus, und es ist wohl kein Zufall, daß hierher die 1649 und 1650 datierten Marinen in Stockholm (Nr. 562) und der National-Gallery (Nr. 965) gehören. Die letztere zeigt auch die engste Anlehnung an die „Paradebilder" de Vliegers in Wien und Budapest, übertrifft diese aber doch schon an Wärme des Tons und Breite des Vortrags. In unerschöpflicher Mannigfaltigkeit wird nun das gleiche Thema der über die glatte Fläche verstreuten Barken variiert, zunächst in demselben grauen Ton auf den Bildern der Sammlungen Arenberg und Salting (Arbeitszimmer), der Galerien von Brüssel (Nr. 88), Antwerpen (Nr. 767) und der National-Gallery (Nr. 964, 967). Zuweilen hebt er, ähnlich wie Dubbels auf manchen seiner Bilder, die Landzungen und Boote in dunklem Braun plastisch aus der grauen Färbung hervor, so in den Bildern der National-Gallery (Nr. 865) und bei Lord Northbrook (im 1. Stock).

Bald aber mengen sich goldige Töne zu dem Grau; das Lichtproblem, Morgen- und Abenddämmern, beschäftigen den Künstler immer stärker; das Gewölk bekommt zuweilen etwas Wattiges, „Stimmung" beherrscht alles übrige. Beispiele dieser Art finden sich in Berlin (Nr. 875 A), Wien (Nr. 1338), bei Lord Northbrook, Mr. Salting (Korridor), Sir Fred Cook-Richmond (Nr. 129). Dringt hier schon eine Auffassung der Beleuchtung durch, zu der Simon de Vlieger nie geführt haben könnte, so ringt sich Cappelle in einigen Werken zu einer gewaltigen Sprache durch, zu der als Vergleich nur Rembrandt und Cuyp herangezogen werden können.

Das gilt vor allem von dem schon genannten Werk der Samml. Carstanjen (Nr. 7), in dem er es wagt, die offene, unverdeckte Sonnenscheibe zu malen und in dem von ihrem zitternden Licht übergossenen Landschaftsbild eine unendliche Skala von zarten und kräftigen Tönen in pastoser Breite hinzusetzen. Diese buntere Färbung, wenn auch mit weniger reicher Lichtwirkung, wendet er noch auf einer Reihe anderer Bilder an, bald fettig, wie im Rijksmuseum Nr. 681, bald glasig, auf den frühen Willem v. d. Velde vorbereitend, wie auf dem kleinen Bildchen im Nebenraum bei Mr. Salting; zuweilen hat man dabei den Eindruck, daß er härter und schwerer wird, so auf der Flußansicht der National-Gallery (Nr. 966), wo das Repräsentative schon bedenklich die Oberhand gewinnt, und auf dem großen Sonnenuntergang der Samml. Cook-Richmond (Nr. 122).

Sorgfältige Skizzen und Zeichnungen sind durch das genannte Inventar beglaubigt. Beispiele finden sich, in Blei, Feder und

Tusche, manchmal leicht aquarelliert, in den Kupferstichkabinetten zu Berlin, Dresden, Frankfurt, Hamburg und Amsterdam.

Der dritte große Amsterdamer Meister, der aus der Schule Simon de Vliegers hervorging, ist Willem van de Velde der Jüngere. Er kann wohl als der in weiteren Kreisen bekannteste aller Marinemaler gelten; seine zahlreichen Bilder finden sich in fast allen großen und, besonders in England, einer Menge kleinerer Sammlungen; auch hat sich die Literatur ziemlich viel mit ihm beschäftigt.[1])

Zwei Traditionen konnte er bei seiner Entwicklung folgen, einer historischen, mehr zeichnerischen, der seines Vaters W. v. d. Velde d. Ä., und einer mehr der Stimmung nachgehenden, malerischen, der seines Lehrers Simon de Vlieger. In Wahrheit ließ er sich von beiden leiten, führte sie aber selbständig im Sinne seines eigenen, bedeutenden Talentes und nicht weniger des während seines langen Lebens völlig veränderten Zeitgeschmacks weiter fort, und so vollzieht sich in ihm die Synthese der beiden großen Richtungen der holländischen Seemalerei, gleichzeitig die letzte Wandlung heraufführend, die sie durchzumachen hatte: das Effektstück und die Vedute.

Indessen wäre es verfehlt, den jüngeren van de Velde ausschließlich dieser letzten Phase zuzuzählen; die große Mehrzahl seiner Werke, besonders der früheren, ist noch durchaus von der feinen Stimmung erfüllt, die für die Seemalerei der Mitte des Jahrhunderts charakteristisch ist; ja er versteht es wie keiner, einer historischen Begebenheit, einer Seeschlacht oder einem der beliebten Paradebilder das Nüchterne zu nehmen und Stimmung einzuhauchen. Aber das Wesen der „offiziellen“ Kunst im Dienste der Generalstaaten und der englischen Stuartkönige mußte es mit sich bringen, daß die rein künstlerischen Gesichtspunkte immer mehr in den Hintergrund gedrängt wurden; das Interesse am Gegenständlichen nimmt entsprechend wieder zu (nicht umsonst war der Vater der Meister des Schiffsporträts gewesen), die Farbengebung bekommt eine Tendenz zu Zusammensetzungen, die für unseren Geschmack unangenehm und manieriert sind; die duftige Atmosphäre, die bisher ein Hauptaugenmerk aller Meister gewesen war, geht verloren und hinterläßt den Bildern der letzten Zeit etwas Hartes, „Angestrichenes“.

Darüber kann auch der Umstand nicht hinwegtäuschen, daß v. d. Velde das rein Technische mit einer absoluten, großartigen

[1]) Die Hauptquellen sind: Smith, Cat. rais. (VI u. IX); E. Michel, Gaz. d. B.-A. 1888 I und „les v. d. Velde“; Wurzbach in Dohmes Kunst und Künstler.

Vollkommenheit beherrscht; fast noch mehr als die Bilder beweisen das seine zahlreichen Zeichnungen, die sich in fast allen großen Sammlungen befinden; wohl am reichhaltigsten ist der Besitz des Rijksprentencabinets, des Boymans-Museums und besonders des Brit. Museums (vgl. den Katalog der Handzeichnungen von Binyon). Vielfach ist freilich, gerade in diesen Zeichnungen, noch nicht die völlige Scheidung der Arbeiten von Vater und Sohn durchgeführt; denn der Jüngere ist ungemein vielseitig. Neben oft größter Sparsamkeit der Mittel zur Erzielung eines bestimmten Eindrucks finden sich unermüdliche Skizzen der kleinsten Details, und gerade in diesen folgt er der väterlichen Neigung. Nie wieder hat sich ein Künstler mit solcher Liebe, mit solcher Sachkenntnis und dabei doch stets künstlerischem Feinsinn in das Studium der mächtigen Leiber der großen Fregatten vertieft, in die harmonische Gliederung dieser Schiffsarchitekturen, deren ästhetischen Genuß wir heutzutage nur schwach nachempfinden können. Hier arbeitet er durchaus in der Weise des Alten; es ist eigentümlich, wie dieselbe Hand, die bei kleinen und entfernteren Gegenständen und Schiffen so kurze, bestimmte Striche hat, beim Detail der großen Körper mit derselben Sicherheit die gewundenen Barocklinien des Schnitzwerks zu geben weiß. Er zeichnet nur die Schiffe, ohne Wasser und Himmel, höchstens die Oberfläche durch einen flüchtigen Tuschestrich andeutend. Aber der Sohn ist viel feiner im Strich und sorgfältiger im Detail. Er hantiert meist mit Kohle und Tusche; nur einzelne werden außerdem leicht mit Feder und Sepia übergangen. Zuweilen gibt er etwas mehr; dann wird leichte Bewegung des Wassers angedeutet, Spiegelungen treten auf, die schlaff in der sonnigen Windstille des Mittags herabhängenden Segel werden belichtet, oft leuchtend ausgespart, und leichte Wolkenballen ziehen auf. So nähern sich manche Blätter noch dem Stil der Vlieger und Cappelle; aber von ihnen unterscheiden sie sich durch das Herausarbeiten einzelner Partien. Charakteristisch sind hier die kleinen, scharfen Pünktchen, mit denen Teile der Takelage und an den Lafetten in der sonst ganz weichen Technik hervorgehoben werden. Die Vordergrundsfiguren sind flott und viel malerischer gegeben als bei dem alten v. d. Velde. Nach 1700 macht sich auch oft der Eindruck eiliger Arbeit fühlbar, dabei bleibt aber die Federführung immer äußerst sicher. Vielleicht am intimsten kann man den Künstler bei der Arbeit im Brit. Museum beobachten; hier findet sich ein Blatt mit Federskizzen von Booten mit danebengeschriebenen Farbenangaben (Binyon Nr. 30); ein anderes zeigt Schiffe über eine bewegte See verstreut und ihre Entfernungen durch perspektivische Linien

markiert (Nr. 31); das Interessanteste aber ist Nr. 29: da liest man unter einer Anzahl kleiner Skizzen die handschriftliche Notiz:

> Daer syn veel groete opservasie in het beginne van den schildery, ofte men het mest bruyn, ofte meest light will maeke, moet men op het voorstel merken, als de loght ende de selfs natuer van koluer de linijes van son en wint, als ooch de selfe hoegh ofte middelmaetigh, naer het schonst verkies van het goet.
>
> De schessen dan, van ordenansie ofte schepen onder seyl. Hiernaer, ofte het doen van veele ick hebbe daertoe te verkiesse in den beginne. W. V. V. J. 1693.

Dieser Meister verkörpert, ähnlich wie Simon de Vlieger, in sich Anfang und Ende einer Entwicklung, die uns andere Künstler nur in einzelnen Momenten zeigen. Er begann, 20 jährig, seine Tätigkeit im Jahre 1653, dem Todesjahr seines Lehrers, von ihm als Erbe den Sieg der Lokaltöne über die graue Monochromie übernehmend, zugleich aber auch den aufs höchste gesteigerten Sinn für die natürliche Stimmung in der Meereslandschaft. Diese beste Tradition wirkte so stark in ihm fort, daß er ihr noch bis in die 70 er Jahre treu blieb, als äußere Ehrungen und Erfolge ihn auf Gebiete geführt hatten, die eher dem Geschmack seiner hohen Auftraggeber und des großen Publikums entsprachen, als die kleinen, einfachen Marinen in seiner Jugend. Freilich, mit dem Historienbild machte er das Glück seines Lebens, indem er dem Vater nach England folgte, erst 1673 vorübergehend, seit 1675 dauernd. Der Maler de Ruyters wurde der Maler Karls II., der ihm 1677 ein Jahresgehalt aussetzte, und später Jacobs II. bis zur Revolution. Kehrte er auch hin und wieder — so 1686 nach dem Tode Karls II. — in die Heimat zurück, so blieb doch bis zu seinem Tode 1707 Greenwich an der Themse sein dauernder Aufenthalt. Gleich Holbein, van Dyck, Sir Peter Lely und manchen Jüngeren fand er drüben reicheren Lohn für seine Arbeit als daheim. Aber die edle Überlieferung ging ihm verloren, und was er auf seine Nachfolger vererbte, hat wenig mehr mit der großen Kunst der Mitte des Jahrhunderts gemein und zeichnet sich nur durch Virtuosität vor den anderen aus.

Von jeher sind seine ruhigen Seen besonders geschätzt worden. Anfangs verhältnismäßig einfach in Motiv und Komposition, ja auch in der diskreten Lokalfärbung, wie sie Simon de Vlieger zuletzt angewendet hatte, läßt sich im Laufe weniger Jahre die rasche Entfaltung seines vielseitigen Talentes verfolgen. — Aus dem Jahre 1653, als er 20 Jahre alt war, sind mehrere Arbeiten erhalten (Kassel Nr. 420, Budapest Nr. 385, Samml. Weber-

Hamburg Nr. 314, Eremitage Nr. 1185). Noch ist in der Anlage eine gewisse Vorsicht zu bemerken, mit der die einzelnen Schiffe über die ruhige, nur vorn von leichten Parallelwellen bewegte Fläche verteilt werden; teilweise ist noch ein duftig grausilbriger Ton da (Samml. Weber), auf anderen (Budapest) dringt die größere Vorliebe für kräftiges Kolorit, nicht nur im Detail (Flaggen), sondern im ganzen durch und gibt dem Bilde mit dem mehr gelblichen Sonnenlicht und den hineingesetzten Reflexen etwas Klares, von dem vorher so beliebten Dunst durchaus Verschiedenes, das allerdings auch glasig wirkt. Besondere Freude machen ihm offenbar von vornherein die Figuren, die er hier noch verhältnismäßig klein, dabei aber stets mit äußerster Genauigkeit und Lebendigkeit bildet, so besonders die in der Takelage beschäftigte Mannschaft der großen Schiffe (neben den Genannten auf dem schönen Bild bei Lord Northbrook [Eßzimmer] und dem schon reicher komponierten der Dulwich-Galerie [Nr. 68]). Allmählich aber, und Hand in Hand mit der zunehmenden Sicherheit in der Raumverteilung, treten größere Figuren im Vordergrund auf, und hier darf der Einwirkung seines Bruders Adriaen gedacht werden, der häufig sogar selbst die Staffage hineinzeichnete. (Wie er es ja auch — neben anderen — bei J. van Ruysdael tat; vgl. oben.) Das ist u. a. der Fall auf den Scheveninger Strandbildern der National-Gallery (Nr. 873) und bei Lord Caledon (Winterausstellung 1882 Nr. 81), wohl auch auf dem vielfigurigen Strandbild im Buckingham Palace und bei James Simon.

Daß Adriaen van de Velde selbst auch ein vortrefflicher Marinemaler sein kann, beweisen sein prachtvoll gesehenes Strandbild in der Samml. Six und die Bilder in Kassel von 1658 (Nr. 374), im Mauritshuis (Nr. 198) und im Louvre von 1660 (Nr. 2593).

Während in den ersten Bildern W. v. d. Veldes das volle Licht der Sonne glänzt und über den klaren, blauen Himmel leichte weiße Wolken ziehen, beschäftigen ihn bald, bei noch einfacher Komposition, Probleme der Beleuchtung und Stimmung. Morgendämmerung und Sonnenuntergang mit ihren zahlreichen Lichtwirkungen beobachtet er unermüdlich, und so entstehen die meist nicht allzu großen Bilder im Mauritshuis (Nr. 563), Rijksmuseum (Nr. 2476), in Lützschena (Nr. 209), München (Nr. 613), Brüssel-Arenberg (von 1663), bei Mr. W. J. Blodgett-New York usw. Ein hellgelber Schein bezeichnet die Stelle, wo die Sonne verschwunden ist, zarte rosa und violette Tinten, wie sie die frühere Zeit nicht gekannt hatte, treten dazwischen,

ordnen sich aber noch weich dem warmen Gesamtton unter. — Freilich gleichen sich die Motive oft so, daß man sie fast für Repliken halten könnte; aber stets ist in die Beleuchtung, Anordnung oder in das Kolorit etwas Verschiedenes gelegt, das den Gegenstand zu einem völlig neuen macht. So zeigen z. B. vier Bilder (National-Gallery Nr. 871, Kassel Nr. 423, Wiener Akademie Nr. 868 und bei Mr. M. C. D. Borden-New York, von denen das erste und das letzte 1661 datiert sind) nahezu die gleiche Strandansicht mit zwei Fischerboten im ebbigen Wasser, durch das rechts ein Mann mit einem Tragkorb schreitet. Im Mittelpunkt tummeln sich auf einer Sandbank badende Matrosen, und weit draußen auf der Reede liegen größere Schiffe vor Anker; links springen kulissenartig Deiche vor, hinter denen ein Dorf sichtbar wird. Noch stärker ist die Ähnlichkeit zweier Werke der Kasseler Galerie (Nr. 422) und des Rijksmuseums (Nr. 2477), die das Meer in verhältnismäßig starker Bewegung zeigen, dennoch aber noch den 60er Jahren angehören dürften.

Gedenken wir noch der Paradebilder, wie sie die National-Gallery (Nr. 978), Buckingham Palace (von 1659), das Mauritshuis (Nr. 201), das Museum zu Glasgow u. a. besitzen, eines der größten und schönsten die Wallace-Kollektion (Nr. 137), so erhellt, daß der junge v. d. Velde sämtliche Gebiete seiner Zeit- und Stadtgenossen Dubbels und Cappelle ebenfalls beherrscht. Was ihn aber von diesen unterscheidet, ist das Streben nach noch viel größerer Räumlichkeit und Mannigfaltigkeit; die Masten, die schmalen, aufrechten Segel und die kreuz und quer liegenden Boote können sich gar nicht genug überschneiden (vgl. hierzu Jantzen a. a. O.) und durcheinander schieben; dabei werden, wie auch auf den Zeichnungen, Einzelheiten, ein geschnitztes Heck, ein bestimmtes Segel, besonders scharf herausgearbeitet. Die Silhouette wird immer wesentlicher, aber durch die reichere Lokalfärbung wirkt sie nie so „ausgeschnitten“ wie bei den beiden anderen; die kräftige Schattierung gibt den Schiffen etwas besonders Körperliches, von eigenem Leben Durchsetztes. Allerdings schloß diese Freude an der bunten Schau, verbunden mit der überaus sorgfältigen Detailausführung, die Gefahr ein, die Gesamtstimmung verloren gehen zu lassen, und das unterläuft ihm auch zuweilen. Nur zu leicht entsteht der Eindruck, als seien alle diese sauberen kleinen Dinge der Spielzeugschachtel entnommen, als sei die Wasserfläche ein graues Tuch und der Pulverdampf nur ein Wattebausch. — Wo aber in kluger Beschränkung ein einfaches Naturerlebnis festgehalten wird, da wird nicht selten Hervorragendes produziert, wie das genannte Bild der Wallace-Kollektion (Nr. 137); ja, es entstehen monumentale

Leistungen, wie der berühmte „Kanonenschuß“ der Sammlung v. d. Hoop im Rijksmuseum (Nr. 2478).

In diese friedliche Entwicklung greifen in der Mitte der 60er Jahre die Zeitereignisse ein. Der Krieg gegen England beginnt von neuem und veranlaßt W. v. d. Velde j. J., den Erfolgen seines Vaters im Historienbild nachzueifern, und zwar in der gleichen offiziellen Eigenschaft wie dieser und ebenso hoch geschätzt. An der Expedition nach dem Sund und nach Bergen 1665, von der wir die Zeichnungen W. v. d. Velde d. Ä. besitzen, scheint der Sohn nicht teilgenommen zu haben: dagegen finden wir ihn auf der Flotte de Ruyters, die in der Nordsee gegen England selbst operierte. (Über die verschiedenen Anekdoten dieser Expedition vgl. Michel, Gaz. d. B.-A. 1889 p. 497 ff.) Er war Zeuge des größten Erfolges der holländischen Seemacht, der sogen. Viertageschlacht im Juni 1666, und verherrlichte dieses nationale Ereignis in mehreren Tafeln. Wir sehen im Rijksmuseum (Nr. 2470) den Augenblick, in dem der „Royal Prince“, das englische Admiralschiff, die weiße Flagge hißt und von den holländischen Schiffen her starkbemannte Boote mit flatternden Trikoloren nahen, um ihn in Besitz zu nehmen; vorn aber kreuzt der wohlbekannte Kutter, in dem der Künstler wie sein Vater dem Gang der Schlacht zu folgen pflegte; die alten Quellen, die berichten, W. v. d. Velde d. J. habe die Zeichnungen des Alten in Farben ausgeführt, dürften hier jedenfalls zu Recht bestehen. Denn die reiche Komposition der kämpfenden Treffen ist völlig im Sinne des Älteren gehalten; aber auch die Färbung unterscheidet sich von dem, was wir früher bei dem Jüngeren kennen lernten. Ein graugrüner Ton herrscht vor, das Wasser hat eine eigentümliche, schwere gelbliche Färbung ohne Reflexe; Lokaltöne fehlen. Nur in der Ausgestaltung der Tiefe, der kräftigen Akzentuierung einzelner Partien, der Segel, des geschnitzten Spiegels und auf diesem besonders des englischen Einhornwappens, das offenbar recht ins Auge fallen sollte, erkennen wir die Hand des Sohnes. — Neben diesem Hauptbild findet sich derselbe Gegenstand natürlich wiederholt, so im kleineren Maßstab im Mauritshuis (Nr. 471); ein anderes Exemplar war 1907 bei Sedelmayer in Paris (Nr. 190). Im Rijksmuseum schildert dann ein Pendant (Nr. 2471) noch das Einbringen der eroberten Prisen. Im folgenden Jahre 1667 aber führte v. d. Velde den Hintergrund des großen Staatsporträts des Admirals de Ruyter von Ferdinand Bol aus (Mauritshuis Nr. 585; Repliken Rijksmuseum Nr. 549, Hoorn, Wallace-Kollektion, Lord Northbrook). Damit ist anerkannt, daß er der Öffentlichkeit jetzt als der hervorragendste lebende Seemaler galt, dem die ehrenvolle Aufgabe zufiel, gemeinsam

mit dem angesehensten Bildnismaler den Helden der Nation zu verherrlichen.

Diese Arbeiten mögen aber auch den Künstler dahin geführt haben, mehr wie früher das Feld seiner Tätigkeit draußen auf der hohen See zu suchen; die großen Fregatten werden jetzt immer häufiger und verdrängen die Kutter, Markt- und Fischerboote, und naturgemäß wird auch das Bild der Wasserfläche ein bewegteres. Nun hören die letzten Fäden, die ihn mit de Vlieger, Cappelle und Dubbels verbanden, auf. v. d. Velde wird immer mehr der Meister des heroischen Schiffsporträts; in ihm feiert die Freude an der Schönheit der Schiffsform und der geschwellten Segelmassen ihre höchsten Triumphe; nur stehen wir ihr jetzt, in der fein und stimmungsvoll empfundenen Landschaft, nicht mehr so fremd gegenüber wie einst bei Vroom und Wieringen. Natürlich ist diese Wandlung keine plötzliche, und es finden sich auch noch in den 70er Jahren Küstenszenen in der Art der früheren, so im Buckingham Palace von 1671 und die ihr verwandte in Brüssel (Nr. 490). — Bedeutsam sind indessen zwei Bilder, die neben der Signatur und der Jahreszahl 1673 den Vermerk: Londio (in Londe) tragen, das eine in der National-Gallery (Nr. 981), das andere in Rotterdam (Nr. 300), also während des ersten, vorübergehenden Aufenthalts in London gemalt. In ihnen macht sich eine auffallend schwere, unruhige Färbung bemerkbar; die Technik wird breiter, die Zeichnung zerrissener. Neben prächtigen Stücken, die in den dunkelgrünen, weiß aufgehellten Wogen, dem schwarzen Gewölk mit blauen Durchblicken fast an Ruisdael erinnern (National-Gallery Nr. 876), kommen unangenehme Eindrücke vor, wie die Gewitterstürme in München (Nr. 612) und Dresden (Nr. 1644). Hier ist die Stimmung zum bloßen Effekt geworden; es ist ein Kokettieren mit der Technik und das Streben, nur unbedingt etwas Neues, noch nicht Dagewesenes zu bieten. Dazu gesellt sich eine große Unruhe in der Farbe mit scharfen Gegensätzen und unangenehmen Zwischentönen; die See ist graugrün bewegt mit fahlem Lichteinfall, der Himmel blau, aber mit dichtem, scharf beleuchtetem Gewölk bedeckt, so daß die eine Bildhälfte in tiefem Dunkel, die andere unvermittelt in hellem Licht steht. Andere Bilder dieser Art hängen im Buckingham-Palast (von 1686) und in Hannover (Provinzialmuseum Nr. 573); am weitesten geht aber die „Fregatte im Sturm“ im Rijksmuseum (Nr. 2479), in der die Wucht des Ausdrucks und die Beherrschung der Mittel zwar bewunderungswürdig sind, aber auch das Aufgeben der früheren Einheitlichkeit nun völlig durchgeführt ist. Sie ist gebrochen durch das Streben nach dem Effekt, der freilich hier in künstlerischen Grenzen

gehalten wird und daher nicht so unangenehm wirkt wie bei Bakhuyzen und den Flamen. Auch der anderen Form der auslaufenden Entwicklung, der Vedute, weiß v. d. Velde noch von allen Künstlern die erfreulichste Seite abzugewinnen. Ein Muster dieser Bildgattung, und vielleicht das schönste, ist jene große Ansicht des Hafens von Amsterdam, die er während seines Besuchs in der alten Heimat 1686 gemalt hat (Rijksmuseum Nr. 2469). Die Größe des Weltmarktplatzes mit seinem Mastenwald, den Silhouetten der Türme und Magazine ist wohl von keinem gleichzeitigen Künstler so als Ganzes erfaßt worden wie hier. Der imponierende Gesamteindruck dominiert entschieden über dem reichen Detail und unterscheidet sich so vorteilhaft von den ähnlichen Bildern Bakhuyzens, Storcks u. a. Aber fast ist der Anblick der farblosen Reproduktion erfreulicher als der des Originals, das stark unter der Härte und Unruhe der Farben leidet. Das Wasser ist eine graugelbe glatte Fläche mit parallelen Strichen, die gelblichen Segel sind stark schattiert und haben etwas unnatürlich Blechernes; auch der Pulverdampf ist besonders hart und wattig, am hellblauen Himmel ziehen graue Wolken mit gelblichem Kontur.

In den Bildern der 90er Jahre geht nun die Auflösung Schritt für Schritt weiter, und da die Konturen der Licht- und Schattengrenzen auch schärfer werden, so verstärkt sich der Eindruck der Härte. Typisch sind die beiden kleinen Pendants der Wiener Akademie von 1690 (Nr. 788 und 792). Die Wellen erscheinen vorn ganz dunkelgraugrün, weiterhin hell, beinahe weiß, dann wieder dunkel; die Planken der Schiffskörper sind hart angestrichen, auf den Segelflächen lagern scharf abgegrenzte Schatten, und besonders unangenehm erscheint das fast vulkanisch starke Gewölk in gelber und graurosa Färbung vor einem tiefblauen italienischen Himmel. Den Horizontstreifen bezeichnet ein fahles Gelb, während die großen Flaggen in auffallend matten Tönen gehalten sind. Die Staffage bilden bunte Figürchen, in ihrer theatralischen Haltung ebenso unnatürlich wie die sie umgebende Landschaft. — Ähnliche Bilder der Spätzeit finden sich im Rijksmuseum (Nr. 2482), Galerie Liechtenstein (ohne Nummer als Cappelle, aber bezeichnet: Velde 1692) u. a.

Es mag eine Folge seiner Emigration gewesen sein, daß v. d. Velde in Holland keine Schüler hinterließ; indessen sind es auch in England nur seine Söhne Cornelis und Willem gewesen, die unmittelbar unter seinen Augen herangebildet wurden. Von ihnen sind keine Bilder erhalten.

Der Engländer Peter Monamy (1670—1749) schloß sich an ihn an und kommt den späteren Werken zuweilen recht nahe

(Dulwich u. a.), so daß er häufig mit v. d. Velde verwechselt worden ist. — Auch später trifft man gelegentlich noch Werke, die das Vorbild des Meisters verraten, so z. B. die Frankfurter Marine des Stillebenmalers Jan van Os (1744—1808), wenn auch die Farbengebung mit dem süßlichen Zusammenklang von Braun und Rosa bei hellblauem Himmel andeutet, daß die Tradition nur eine sehr entfernte ist.

III. Teil.

Die Erneuerung des Kolorismus. Effektstück und Vedute.

Die dritte Stufe der Entwicklung des Seestücks geht in allmählichem Übergang aus den beiden ersten hervor, wie es am anschaulichsten die Laufbahn W. v. d. Velde d. J. zeigt. Er gehört mit seinem über ein halbes Jahrhundert ausgedehnten Werk sowohl der zweiten wie der dritten Phase an. Andere, wie Ludolf Bakhuyzen und J. A. Beerstraten, beginnen noch im Sinne des monochromen Stimmungsbildes, aber die Tradition ist in ihnen nicht mehr so stark wie in v. d. Velde; darum verfallen sie sehr bald schon in jenen äußerlichen Stil, der uns diese Epoche heute so unangenehm macht, so sehr wir auch das technische Geschick einzelner Künstler anerkennen mögen.

Ehe wir aber dem Fortlauf dieser Entwicklung folgen, müssen wir einen Blick auf die Marinemalerei der südlichen Provinzen werfen, die einen Weg eingeschlagen hatte, der sie schon bedeutend eher als die holländische zum gleichen Ziel führte. Von jeher war ja hier die Neigung zum Dekorativen und Bunten, zum Außergewöhnlichen und Fremdartigen größer, der Sinn für das Natürliche geringer gewesen als im Norden. Dazu kam die weite Entfernung der Stadt Antwerpen, in der sich das künstlerische Leben konzentrierte, vom Meeresstrand, die uns eine Erklärung dafür gibt, daß die Hauptkategorie der holländischen Seestücke in der Mitte des Jahrhunderts, das heimische Strand- und Küstenbild, hier überhaupt völlig fehlt.[1]) Statt dessen interessierte man sich für das bunte Treiben auf der Schelde und in den Häfen der flandrischen Städte, noch mehr aber in den Küstenplätzen Italiens und der Levante, mit denen ja rege Handelsbeziehungen bestanden. Staffage und Architektur wurden so frühzeitig in den Vordergrund gerückt (vgl. oben Paul Brill); das „malerische" Panorama und der die Sinne erregende Effekt, wie der eines Schiffbruchs an felsiger Küste, ließen den

[1]) vgl. Rooses-Reber, Gesch. der Antwerpener Malerschule p. 420ff.

Genuß der Natur an sich, ohne störendes Beiwerk, überhaupt nicht aufkommen. — Auch die Monochromie vermag nie ganz durchzudringen; wo sie vorhanden zu sein scheint, wie auf manchen Bildern der beiden Peeters, ist sie nur Folie für einzelne um so kräftiger hervortretende Lokaltöne.

Ein Stilbeispiel bietet die „St. Bernards Abtei an der Schelde" des Lucas van Uden (1595—1672) im Antwerpener Museum. Das Wasser ist schematisch hellblau mit kleinen weißen Linien, die Schiffszeichnung sehr genau; der völlige Mangel an Atmosphäre macht die Wirkung sehr hart.

Nur kurz sei an die rein dekorative Wiedergabe der See in den Hintergründen der Antwerpener Großmaler erinnert. Beispiele wie die Rubenssche Andromeda (Berlin Nr. 776 C) und das Porträt des Nicolas van der Borght von van Dyck (Rijksmuseum Nr. 856) zeigen, daß hier die See nicht naturalistisch empfunden, sondern nur Farbwert ist, der dazu dienen soll, den Hauptgegenstand noch mehr zu betonen. — Weit natürlicher ist David Teniers d. J., wenn er gelegentlich eine Strandszene schildert, wie in Dresden (Nr. 1069). Die dunkelblaugrünen Wellen mit den weißen Schaumköpfen, ebenso die Fischerboote, sind sehr gut und in schöner Beleuchtung gegeben.

Das eigentliche flämische Seestück wird in der Mitte des Jahrhunderts durch zwei Brüder der weitverzweigten Künstlerfamilie Peeters vertreten.

Bonaventura Peeters, der ältere von beiden, begründete 1634, 20jährig, mit seinem Bruder Gillis, der Landschaftsmaler war, eine gemeinsame Werkstatt und führte auch gelegentlich mit ihm zusammen Bilder aus, die sich indessen auf dem Gebiet der reinen Historie und der Binnenlandschaft bewegen (Antwerpen, Düsseldorf Nr. 87). — Später zog er nach Hoboken, wo er 1652 starb.

Seine nicht sehr seltenen Bilder zeigen teils Scheldeansichten, teils orientalische Häfen und stürmische Felsküsten. Ob er selbst jene fremden Länder besucht hat, ist nicht sicher, aber nach der gut erfaßten, südlich klaren Atmosphäre und der in den Kostümen vorzüglich gezeichneten Staffage sehr wahrscheinlich. An der Hand der meist datierten Bilder ist sein Werdegang ziemlich sicher zu verfolgen. Ein Lehrer wird nicht genannt; doch knüpfen die frühen Arbeiten an die Tradition an, die wir schon von Adam Willaerts her kennen, jene feste Malweise, die uns im Vergleich zu den Holländern so leicht hart und hölzern erscheint. In dem Braunschweiger Flußbild von 1636 (Nr. 141) sind die Boote und Figuren auf dem hellgrauen, undurchsichtigen Wasser nicht eben schlecht ausgeführt, die Uferkulisse dagegen

wirkt nach dem Hintergrund zu äußerst steif und hölzern. — Auch das Bild mit den Kriegsschiffen in Berlin (Nr. 939) aus dem gleichen Jahre ist noch etwas hart und schematisch, noch gröber die bewegten Wellen des Vordergrundes auf der großen „Ansicht von Middelburg“ in Antwerpen (Nr. 270). Hier ist aber die Disposition der Bildtiefe schon etwas geschickter entwickelt und ein nicht zu helles Sonnenlicht bricht ab und zu durch. Einfache, flott gesehene Scheldebilder, die ebenfalls aber noch Weichheit der malerischen Behandlung und der Beleuchtung vermissen lassen, finden sich in Budapest von 1637 (Nr. 415) und Amsterdam (Nr. 1847). Immerhin kann man ihnen einen gewissen, hellgrauen, pastosen Gesamtton nicht absprechen, durch den die Farben der Flaggen lebhaft durchbrechen. — Zu Anfang der 40 er Jahre beginnen dann die orientalischen Gegenstände; gleichzeitig wird die Färbung wieder dünner, und ein warmes, goldiges Licht, das der nordischen Atmosphäre fremd ist, verleiht den Bildern eine bisher nicht vorhandene Weichheit, die auch die grelle Wirkung der Lokalfarben mildert. Die besten Beispiele dieser Art, überhaupt wohl die schönsten Arbeiten des Künstlers, bewahren in Wien das Hofmuseum (Nr. 1000 und 1001) und die Akademie (Nr. 798 und 800). Auch das Wasser hat jetzt etwas ungleich Lebendigeres und Natürlicheres; es erscheint vorn schwärzlich und geht nach hinten, unter feinen Spiegelungen, in ein helles, gelbliches Grau über. Der blaue Himmel trägt weißes, plastisch empfundenes Gewölk. Die endlich durchgedrungene feine Empfindung der Landschaft wird durchaus nicht zu sehr durch die reiche Architektur und die sehr reizvoll und lebendig gruppierte Staffage beeinträchtigt. Man vergißt, daß es eigentlich nur Illustrationen sind.

Auch der nordischen Marine kamen diese Fortschritte zu gute, die „Einschiffung“ in Dresden (Nr. 1150 B) von 1643 und das verwandte, nur noch reicher gestaltete Bild in Schleisheim (Nr. 1083) zeigen einen blonden, hellen Ton; das letztere ist ein frühes flämisches Beispiel für jene Einschiffungen hoher Herren mit dem Salutschuß und den blasenden Trompetern, die in Holland in den 50 er Jahren so beliebt wurden. Überhaupt kommt Bonaventura Peeters in diesen Bildern der holländischen Kunst am nächsten. Die feine Ansicht von Dordrecht in Darmstadt (Nr. 372) bestätigt dies noch. Doch verleugnet er sich nie ganz in den warmen Lokaltönen, der reichen Staffage und, von jetzt an, auch der eigentümlichen, zerrissenen Wolkenbildung. Diese nimmt gegen das Ende seines Lebens ständig zu; verstärkt durch gewaltsame Kontraste von schwarz, grau, hellbraun und blau, verleiht sie seinen Sturmbildern etwas ungemein Unruhiges; bizarre

Felsformationen und dramatische Schilderungen eines Schiffbruchs mit phantastisch figürlichen Details sprengen alles Einheitliche der Bildwirkung. Aber gerade diese Bildart wurde ganz besonders geschätzt, wie die Schilderungen von Cornelis de Bie und Houbraken beweisen (Beispiele in Brüssel [Nr. 351], Schwerin [Nr. 814], Hannover [Provinzialmuseum Nr. 288, 289], Sammlung la Porte), und von seinem Bruder Jan Peeters weiter fortgeführt. Besonderes Interesse verdient noch der Dresdner „Orientalische Seehafen" aus seinem Todesjahr 1652 (Nr. 1151). Nicht mehr so weich goldig wie die Wiener Bilder, bunter und schärfer in den Lichtkontrasten, ist er in seiner geschickten, reichen Komposition ein Hauptbeispiel jener illustrativen Bildgattung.

Die Zeichnungen entsprechen dem Charakter der Gemälde. Sie finden sich im Rijksprentenkabinett, in München, Hamburg und der Albertina (letztere teilweise wohl eher holländisch) und sind meist mit Feder und Tusche ausgeführt. Über die Radierungen vgl. v. d. Kellen I, 75.

Der jüngere Bruder des Bonaventura, Jan Peeters, suchte diesen an dramatischer Wildheit noch zu überbieten, ohne aber je seine malerische Weichheit zu erreichen. Letzteres ist vielleicht dadurch zu erklären, daß er selbst wahrscheinlich nie im Süden war und nur nach Studien anderer arbeitete. Von Stimmung im Sinne holländischer Kunst kann bei ihm überhaupt nicht, von Ton nur sehr selten gesprochen werden; alles Bestreben ging dahin, einen möglichst kühnen, erstaunlichen Effekt zu erzielen, und die Zeitgenossen wußten das auch gebührend zu schätzen. Eine signierte Marine hängt auf einem der bekannten Galerieinterieurs des Gonzales Cocques im Mauritshuis (Nr. 238, 2) unter den Hauptwerken der berühmten Antwerpener Meister; auch Cornelis de Bie besingt ihn in einem langen Lobgedicht, und Houbraken preist die Lebendigkeit seiner Seestürme mit denselben Worten, die er früher schon dem Bonaventura gewidmet hat: „Dat de splinters van boord den Matrozen om d'ooren stuiven". Seine durchaus flämische Eigenart ist jetzt wohl so weit erkannt, daß die alten Verwechslungen mit den beiden Porcellis auf Grund der Signatur J. P. der Vergangenheit angehören.

Jan Peeters lebte von 1624 bis gegen 1677. Seine Bilder sind selten datiert, doch dürfte wohl keines vor 1645, in welchem Jahre er Meister wurde, entstanden sein. In Wien bewahren das Hofmuseum und die Galerie Schönborn mehrere Bilder, die seinen Entwicklungsgang gut charakterisieren. Das kleine „Felsenufer" (Nr. 1005) zeigt in dünnen Farben eine sehr schülerhafte

schematische Komposition, aber doch mit dem ersichtlichen Bestreben, einen Effekt hervorzurufen. In der Mitte ragt ein zerklüfteter Felsen mit einem Rundturm in die Höhe, die Silhouette noch gehoben durch den hellgelben Sonnenuntergang am Horizont; rechts steigt ein bräunlicher Hang mit Gestrüpp steil empor, der häufig auf anderen Bildern wiederkehrt (Wien Nr. 1003, Schwerin Nr. 817, Budapest Nr. 643, Samml. Semenov Nr. 416). In das graue Gewölk mischen sich violette Töne; die Wellen sind ungeschickt und summarisch angedeutet, die Schiffe skizzenhaft und ohne die peinliche Detailausführung, die bei den Holländern selbstverständlich ist; das Figürliche erreicht ebenfalls nicht die Qualität des Bonaventura. — Den gleichen Charakter bei fortgeschrittener Technik hat der „Sturm an der Felsenküste“ (Nr. 1003); aber jetzt ist doch ein einheitlicher Ton von verhältnismäßig kühler, graubrauner Färbung erreicht und die Zeichnung von entschiedener, flotter Sicherheit, wenn auch großer Unruhe; auch das Licht, das in einem fahlen Streifen durch die dichtgetürmten grauen Wolken bricht, kommt weicher zur Geltung als früher. In den jetzt auch sicherer durchgebildeten Figuren der Matrosen, die in den hochgehenden Wellen ringen, der Indianer, die ihnen vom Felsenrand aus zusehen, sowie dem mehr dekorativ gegebenen Gestrüpp prägt sich der echte flämische Charakter des Künstlers aus. — Das kleinere Schweriner Bildchen (Nr. 817) hat eine sehr ähnliche Komposition, aber durch die noch unvermittelteren Kontraste von Hell und Dunkel noch unruhigere Wirkung. Manches, wie die Thunfische in den Wogen des Vordergrundes, deutet auf ein Streben nach Durchsichtigkeit, die aber doch nicht erreicht wird. Hierher gehört auch der „Schiffbruch Pauli“ in der Kirche zu Hoboken, den Jan Peeters für das Grabmal seines Bruders Bonaventura malte.

Eine Reihe von Bildern geht im Ton bei pastoser Technik noch mehr in das ganz helle Grau, so daß hier die Zerrissenheit der Zeichnung weniger ins Auge springt. Das gilt vor allem von dem großen orientalischen Seehafen der Galerie Schönborn-Wien. Der reiche, gutkomponierte Aufbau, die breite und doch nicht zu aufdringliche Färbung, in der sich besonders das helle Blau des Himmels und der großen Flaggen zu dem vorherrschenden Grau gesellt, das Zurücktreten des Figürlichen machen dieses Idealpanorama zu einem der besten Bilder des flämischen Seestücks. — Die episodenhafte „Walfischjagd“ in Darmstadt (Nr. 392) steht diesem, besonders im Ton, nahe, ohne es in der Wirkung zu erreichen. — Verhältnismäßig einfach mit schematischer Zeichnung und matten Lokaltönen ist die kleine Marine in München (Nr. 943).

Neben dem romantischen Effektstück pflegte Jan Peeters auch die belehrende Vedute, die Ansicht flandrischer und morgenländischer Städte. Diese Bildart mußte sich besonders zur Reproduktion eignen und gab Anlaß zu mehreren Stichfolgen bekannter Antwerpener Stecher, wie W. Hollar, Kaspar Bouttats, Lucas Vorstermans nach Peetersschen Entwürfen (vgl. Wurzbach II p. 322). Doch gibt es auch Tafelbilder dieser Art, so die befestigte „Scheldestadt" in Kassel (Nr. 168), eine gleiche in Hannover (Provinzialmuseum Nr. 290), die in ihrer kulissenhaften Anordnung auch gegenüber den verwandten Arbeiten des Bonaventura recht hart und langweilig wirken. Selbst wenn er einmal ausnahmsweise einen ganz einfachen Landschaftsausschnitt gibt (er hielt sich 1659 vorübergehend in Holland auf), wie auf der „Stromansicht" in Wien (Nr. 1004), kommt sein ruheloses Temperament wenigstens in der phantastisch geballten Wolkenformation und den scharfen Gegensätzen der Wasserspiegelung zum Durchbruch.

Gleiches Temperament, aber geringere Fähigkeiten als Jan Peeters waren Mathieu van Plattenberg eigen. Er wurde 1608 zu Antwerpen geboren und soll nach dem Abecedario von Mariette ein Schüler des Andries van Eertvelt gewesen sein; nach einer italienischen Reise lebte er in Paris, wo er Mitglied der Akademie Royale war und 1660 starb. Als eigentlichen Beruf betrieb er das Kunststicken, doch sind auch Bilder und Radierungen von ihm erhalten. Sie haben entsprechend seiner Abstammung und nicht weniger seiner Profession einen sehr dekorativen Charakter und die flämische Neigung zum Ungeheuren und Bizarren. Zwei stark nachgedunkelte Werke im Germanischen Museum (Nr. 363, 364) zeigen klassische Ruinen am Gestade einer mächtigen Brandung; weitere Arbeiten sind noch in Pommersfelden, Augsburg, Florenz und Neapel zu sehen. Ihr Kunstwert ist äußerst gering.

Noch weniger bekannt ist Peter van de Velde, der 1654 in Antwerpen Meister wurde und von dessen Hand einige bezeichnete Werke erhalten sind. Er lebte von 1634—1687. In Stockholm gibt es von ihm zwei bezeichnete Strombilder (Nr. 670, 671), die Festungswerke am Wasser bei stark bewölktem Himmel darstellen; grau ist die vorherrschende Farbe.

Freundlicher ist der Eindruck, den man von einem in Flandern naturalisierten Holländer gewinnt: Hendrik van Minderhout, genannt „den groenen Ridder van Rotterdam". 1632 in Rotterdam geboren, arbeitete er 1652—1672 in Brügge und dann bis zu seinem Tode (1696) in Antwerpen. Man kann

hier beobachten, wie das Spezifisch-Holländische, der Sinn für Atmosphäre und weiche Lichtbehandlung und die gemächliche Breite sich behaupten, wenn auch der erste Eindruck mehr für die südliche Provenienz spricht. Mancherlei hat Minderhout von der neuen Heimat angenommen: das ungewöhnlich große Format, die starke Kulissenbildung, die Vorliebe für bunte, exotische Staffage, nicht dagegen den wildbewegten Natureffekt. Er liebt es, in breiten Zügen und bunten Farben das Treiben in den levantinischen Häfen zu schildern; ein Quai mit großen Gebäuden, belebt mit Türken, Indern, Pferden und Kamelen, dahinter die bergige Küste mit Festungswerken und das offene graugelbe Meer, auf dem große Schiffe mit reich entfaltetem Segelwerk ruhig schwimmen, alles in graugoldiges Licht mit einem leichten Abenddämmerschein getaucht, das sind die Grundzüge seiner Kunst, die am besten in den Bildern von Dresden (Nr. 1165 von 1673) und Antwerpen (Nr. 438 von 1675) in Erscheinung treten, ähnlich auch auf den Werken in Rouen, St. Omer, Turin, Brügge und Brüssel; eine flottgetuschte Federzeichnung eines orientalischen Hafens ist im Kupferstichkabinett in Dresden. — Ein Bild in Prag (Rudolfinum Nr. 470) wird wegen der Signatur A. Mdh. seinem Sohne Anton zugeschrieben.

Minderhout repräsentiert eine Form der Vedute, die trotz des stark betonten Beiwerks in der Entwicklung des Seestücks Beachtung verdient. Die Grenze zum Genrehaften ist nicht fern, aber sie wird nicht überschritten, wie das auf ähnlichem Gebiet bei Lingelbach und Thomas Wyck der Fall ist.

Der Antwerpener Lucas Smout, der Sohn des gleichnamigen Porträtisten,[1]) wird zwar 1685 als der Lehrling von Minderhout genannt, doch wäre er da erst 14 Jahre alt gewesen, und in seinen mäßigen Bildern, die man kaum zu den Marinen rechnen kann, ist der Einfluß dieses Meisters kaum, allenfalls in der Staffage, zu bemerken. Sie sind sehr hart, bunt und glatt. Am meisten erinnert an Minderhout noch der „Seehafen“ in Dresden (Nr. 1178); nur fehlt die feine Atmosphäre und die sorgfältige Ausführung. Das „Scheveninger Strandbild“ in Antwerpen (Nr. 718) ist ein wildes Effektstück mit besonders unangenehmen Orangetönen in den Wolken und so gut wie gar keinem Wasser. Ähnlich sind die beiden Schweriner Pendants (Nr. 965, 966), auf denen vom Meer sehr wenig, dagegen eine Menge antiker Monumente und bunter Staffage zu sehen ist.

---

[1]) vgl. Schlie, Schweriner Katalog.

Während die Reihe der flämischen Marinemaler mit diesen wenigen Künstlern erschöpft ist, tritt uns in Holland noch eine Anzahl Meister entgegen, die gegen das Ende des Jahrhunderts zu eine in mancher Hinsicht der flämischen Kunst sich nähernde Entwicklung nehmen.

Begünstigt durch die auch in die Marine eindringende italienisierende Richtung ist eine schrittweise Veräußerlichung zu beobachten; nun drängen sich Faktoren in den Vordergrund, die bisher der verständnisvollen Naturauffassung untergeordnet gewesen waren: der Beleuchtungseffekt, die theatralische Staffage, die Architekturkulisse. — Wurde hierdurch zunächst unter Führung von Beerstraten, Verschuier und Storck ein kräftiges Aufleben der Lokalfarben hervorgerufen, so findet man am Ende des Jahrhunderts, daß der auch jetzt immer noch maßgebende Amsterdamer Meister, Bakhuyzen, zur Tonigkeit zurückkehrt, die sich indessen von der ersten Hälfte des Jahrhunderts durch ihre matte, kraftlose Glätte unterscheidet; dieses weichliche, kühle Kolorit steht in einem merkwürdigen Gegensatz zu der stark komponierten unruhigen Zeichnung. Dieser ist bei fast allen Malern nach wie vor peinlichste Sorgfalt eigen, bis in jede Einzelheit; aber gerade dieses Aufgehen im Detail nimmt den Arbeiten die künstlerische Wirkung und drückt sie zu bloßen Illustrationen herab. — Nach wie vor bleibt Amsterdam das Zentrum dieser Kunst. Indessen hört die ununterbrochene Vererbung der Tradition vom Lehrer auf den Schüler bald auf; nur Bakhuyzen sammelt noch einmal einige geringere Talente um sich. Im allgemeinen richtet sich der einzelne nach irgendeinem der großen vorangegangenen Meister, aber der Zusammenhang wird lockerer, so daß auch in dieser Hinsicht eine Auflösung vor sich geht.

Wohl am frühesten treten die genannten Erscheinungen bei Jan Abrahamsz Beerstraten auf; besonders in der Darstellung südlicher Häfen ist er jedenfalls einer der ersten Holländer. Er lebte zu Amsterdam von 1622—1666 und es ist nicht erwiesen, ob er selbst im Süden gewesen ist; vermutlich haben ihm Skizzen von Lingelbach, der häufig seine Bilder staffierte, als Vorlagen gedient. Sein Werk umfaßt aber auch außer den Marinen noch eine ganze Anzahl Winterlandschaften und Stadtansichten, so daß er recht eigentlich auf der Grenze zwischen der alten und der neuen Richtung steht, jener in den holländischen Strandbildern und den Wintertjes folgend, dieser in den Veduten und den gebirgigen Küstenlandschaften. —

Auch koloristisch muß man eine Scheidung machen; auf der einen Seite stehen die in graugelblichem Ton gehaltenen Stücke, die mit ihrer silberweißen, nivellierenden Beleuchtung und in der Auffassung noch an de Vlieger erinnern, so das schöne große Strandbild in Leipzig (Nr. 506) und das ihm nahestehende in Mainz (Nr. 154). Diese wie auch sein Hauptwerk von 1652, die „Ruinen des alten Rathauses von Amsterdam“ im Rijksmuseum, das sich ebenfalls durch die schöne Beleuchtung und tonige Behandlung auszeichnet, sind offenbar nach der Natur gemalt und vertragen durchaus einen Vergleich mit guten Arbeiten aus der Richtung des Simon de Vlieger. Dagegen hat man sofort den Eindruck künstlicher Komposition vor Werken wie der „Felsigen Küstenlandschaft“ in Dresden (Nr. 1622) und noch mehr dem phantastischen „Hafenbild“ in Rotterdam (Nr. 10), letzteres 1654 datiert. Alles ist aus einzelnen Skizzen sorgsam zusammengetragen und nebeneinandergestellt; auch das Licht, anstatt der Vereinheitlichung zu dienen, wird unruhig nur auf einzelne Partien verteilt und das grünliche Wasser mit einer gewissen Ängstlichkeit schematisch in leiser Bewegung gezeichnet. Man merkt, die Wahrheit der Natur ist dem Künstler nur Nebensache; viel wichtiger erscheint ihm die Mannigfaltigkeit und das Fremdartige der Formen in den Felsen, den eigentümlichen Gebäuden und den unzähligen Puppenfiguren, die über das Ganze verstreut sind. Hieronymus Bosch und Maerten v. Heemskerk (vgl. oben) leben hier wieder auf; es ist eine aufgebaute Schaubühne, kein Naturbild.

Der Neigung zum Buntbewegten weiter zu folgen, bot die Historie willkommene Gelegenheit, nur herrscht darin doch noch ein frischerer, natürlicherer Zug; das zeigen die Seeschlachtbilder des Rijksmuseums (Nr. 455) und der Galerie in Mannheim (Nr. 212). Hier ist, besonders auf dem Amsterdamer Bild, der Einfluß des älteren W. v. d. Velde zu bemerken. Von ihm hat Beerstraten anscheinend die flotte, korrekte Zeichnung der Schiffe entlehnt, wohl auch die kleinen, hellgrauen, tanzenden Wellen, die er sehr pastos gibt, während sein eigenes unruhigeres Temperament in dem dichten, geballten Gewölk durchbricht. Das Mannheimer Bild, in der Anlage verwandt, unterscheidet sich durch die helle, sehr bunte Färbung, in der das Blau des Himmels und der Wellen, das Rot in den Flaggen und das Weiß der flockigen Wolken besonders intensiv wirken.

Hier seien noch die Seeschlachten des Jan van Leyden genannt, die ebenfalls in bunten Lokaltönen gehalten, aber noch härter und schematischer als Beerstraten sind. Es ist mäßige Provinzialkunst, von der je ein Exemplar im Rijksmuseum

(Nr. 1451) und im Museum der Zeeuwsche Genootschap (Treppenhaus) zu Middelburg zu sehen ist. Über die Persönlichkeit des Künstlers ist nichts bekannt.

Endlich sind Beerstratens Seestürme zu erwähnen. Gewöhnlich ist ein Schiffbruch an steilen Klippen geschildert, auf denen ein Bergschloß thront, häufig durch einen Holzsteg mit anderen Felsen verbunden. Dieser Steg hat zuweilen dazu geführt, ihm Bilder zuzuschreiben, was jedoch nicht immer sicher ist. Das Betonen des Episodenhaften, besonders in der reich variierten Staffage der Schiffbrüchigen und Rettenden, die manierierte Wellenzeichnung und die starken Lichtkontraste in Wasser und Luft lassen auch hier wieder ein den Flamen verwandtes Temperament erkennen. Der Qualität nach sind die einzelnen Werke recht verschieden; das unbezeichnete, aber jedenfalls echte, in Dresden (Nr. 1623) wirkt ziemlich hart; bessere sind in München (Nr. 609), der Sammlung la Porte-Hannover und in Kopenhagen (Nr. 24), wo namentlich die Felsen recht gut gegeben sind und fast an Everdingen erinnern. Auch Nr. 825 der Liechtenstein-Galerie gehört wohl hierher (als Bakhuyzen).

Die Zeichnungen (meist in Holland), darunter sehr frühe, geben meist Amsterdamer Stadtansichten. Die Neigung zur Vedute war eben von Anfang an das stärkste Element in diesem Künstler; sie bricht auch da immer wieder durch, wo er die See verhältnismäßig gut beobachtet hat, und läßt die Freude an der Natur nicht aufkommen.

Neben diesem urkundlich beglaubigten Jan Abrahamsz Beerstraten hat es noch zwei weitere Künstler dieses Namens gegeben, von denen sich bezeichnete Bilder, aber keine urkundlichen Nachrichten erhalten haben. Es sind dies Abraham Beerstraten und Anthonie Beerstraten, die beide offenbar länger als Jan Abrahamsz gelebt, aber sonst ganz in seiner Art, namentlich südliche Häfen, gemalt haben.[1]) Die Verwirrung, ob Jan Abrahamsz und Abraham dieselbe Person, ob Anthonie und Abraham identisch seien (nachdem ein früher erwähnter Alexander Beerstraten offenbar überhaupt nicht existiert hat), ist damit einigermaßen gelöst. Neuerdings wird aber noch (C. G. t'Hooft in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon) von Jan Abrahamsz Beerstraten ein Johannes Beerstraten unterschieden, der nach der Datierung länger als dieser gelebt zu haben scheint. Sicher ist, daß die Arbeiten aller dieser Künstler denen des Jan Abrahamsz Beerstraten sehr ähnlich, aber schwächer sind.

[1]) vgl. Hofstede de Groot in Oudholl. 1904 p. 114.

Eine extreme Ausgestaltung zum Effektstück erfährt die Mittelmeer-Marine durch Aernout Smit (1641 bis etwa 1678), den Houbraken als Schüler des Jan Th. Blankerhof erwähnt.[1]) Während sein Lehrer bei aller Unruhe doch Stimmung und Ton zu wahren wußte, ist bei Smit, besonders koloristisch, die Zerstörung aller Einheitlichkeit durch krasse Gegensätze und die Häufung unnatürlicher Effekte zu beobachten. Es genügt, den grellen „Sonnenuntergang" der Hamburger Kunsthalle, mit seinem derben Kontrast von tiefem Blau und hellem Gelb, oder die glatten, glasigen Bilder des Schweriner Museums (Nr. 960—964) daraufhin anzusehen. Dagegen sollen die beiden Marinen, die sich in der Galerie Mansi-Lucca befanden, nach Hofstede einen grauen Gesamtton und gute Ausführung gehabt haben; vermutlich hat sich Smit anfangs noch enger an Blankerhof angeschlossen.

Die südliche Hafenvedute erfreute sich bald beim Publikum großer Beliebtheit. Kein Wunder, daß sie auch von den italienisierenden Landschaftern gepflegt wurde; nur verliert sie bei ihnen immer mehr den Charakter als Marine. So haben die hierher gehörigen Werke von Johannes Lingelbach, Thomas Wyck und Willem Schellinks für die Entwicklung des Seestücks nur bedingten Wert. Man hatte für die See und ihre malerische Wiedergabe offenbar kein Verständnis; sie kommt eigentlich nur im Hintergrund der figurenreichen Kompositionen vor, meist bunt uni in einem einzelnen Strich und ohne Nuance.

Das gleiche gilt von gewissen holländischen Strandbildern des Jacob Esselens (1626—1687) und des Rotterdamers Hendrik de Meijer (ca. 1620—1690). Während der Erstgenannte dem Landschaftlichen und der feinen Atmosphäre doch noch einige Aufmerksamkeit widmet (vgl. die Bilder in Leipzig [Nr. 568] und im Rijksmuseum [Nr. 905 D]), geht Meijer völlig in der Schilderung figurenreicher höfischer Vorgänge auf, bei denen die Örtlichkeit, fast regelmäßig der Strand von Scheveningen, eine durchaus untergeordnete Rolle spielt. Bilder dieser Art sind nicht selten und u. a. in der Hamburger Kunsthalle, dem Rijksmuseum (Nr. 1566) und dem Haager Gemeentemuseum (Nr. 285) zu finden.

Ungleich größere Bedeutung gebührt einem Amsterdamer Künstler, der neben dem Mode gewordenen Mittelmeerbild, das aber bei ihm auf eigener, oft feinsinniger Naturanschauung be-

---

[1]) vgl. E. Jacobsen in Oudholl XIV p. 94.

ruht, das holländische Seestück in der hergebrachten Form nicht vernachlässigte und überdies einer der fruchtbarsten Marinestecher war: Remigius (Reinier) Nooms, gen. Zeeman. Er lebte von 1623 bis nach 1668, machte 1650 eine Reise nach Frankreich und Nordafrika und soll auch eine Zeitlang für den Großen Kurfürsten in Berlin tätig gewesen sein. Das Hauptfeld seiner Tätigkeit blieb aber doch Amsterdam. Hier scheint W. v. d. Velde d. Ä. einen entschiedenen Einfluß auf ihn ausgeübt zu haben, der besonders in den Seeschlachten zutage tritt. Auch koloristisch steht er der älteren tonigen Richtung noch nicht allzu fern; indessen sind seine Farben schwerer als das Grau der Vliegerschule, oft fast bleiern; ein dunkles Rotbraun macht sich in den Holzteilen sehr geltend, und besonders gern erscheint am Horizont ein gelber, zuweilen in Orange übergehender Effekt. Eine starke, illustrative Neigung spricht sowohl aus den südlichen wie den holländischen Veduten und den Radierungen, auf denen die geringsten Unterschiede der verschiedenen Schiffsformen sorgfältig berücksichtigt werden. Ein Zeemansches Lieblingsthema ist die Darstellung eines Schiffes, das auf die Seite gelegt ist, um von einem Floß aus kalfatert zu werden. Diese Szene kehrt auf zahlreichen Bildern wieder.

Während die große „Seeschlacht bei Livorno 1653“ im Rijksmuseum (Nr. 1753) noch konventionell in sichtlicher Anlehnung an W. v. d. Velde d. Ä. und in den Wellen und den stark geballten Wolken recht hart gehalten ist, zeigen die gegen Ende der 50er Jahre entstandenen Mittelmeermarinen duftigere Übergänge und zartere Lichtempfindung, manche, wie die Wesselhöftsche in der Hamburger Kunsthalle, in feinem grauem Ton, zuweilen, wie das Braunschweiger Bild von 1659, in leuchtenden, aber weich vertriebenen Lokaltönen. Ähnliche gute Stücke finden sich im Boymans-Museum (Nr. 223) und der Sammlung Semenov (Nr. 398), daneben freilich auch harte Veduten in dem oben geschilderten unangenehmen Zusammenklang von Grau und Orange, wie die Ansichten von Tunis, Tanger, Algier und Syrakus im Rijksmuseum (Nr. 1755—1758).

Die nicht sehr seltenen holländischen Marinen behandeln meist einfache Motive in kleinem Format und geschickter Komposition; nie drängen sich die kleinen bunten Figürchen übermäßig vor, aber sie und die in eigentümlich zugespitzter Form herabhängenden Flaggen haben eine für den Meister besonders charakteristische Zeichnung; die Atmosphäre ist meist gut, manchmal freilich tauchen in der nordischen Landschaft italienische Erinnerungen auf; dann erscheint wieder der gelblichere Horizont neben dem hellblauen Himmel. Die Wasserfläche ist

häufig glattgrau oder grünlich und leicht bewegt, die Schattierung schwärzlich. Ein schönes Bild dieser Art besitzt die Bremer Kunsthalle (Nr. 100), weitere in der Samml. Weber-Hamburg (Nr. 286), in Schwerin (Nr. 1147), Berlin (Nr. 875 B) und in Cambridge (Nr. 41). Von Amsterdamer Grachtenbildern, die weniger Marinecharakter haben, finden sich zwei völlig übereinstimmende Exemplare in Kassel (Nr. 425) und Leipzig (Nr. 829).

Die Zeichnungen Nooms sind ziemlich häufig und gewöhnlich in Kohle und reichlich verwendeter Tusche ausgeführt; neben Seeschlachten — darunter Vorzeichnungen für einige der Radierungen — gibt es Studien zu Booten und Wassermühlen, Amsterdamer Ansichten, in denen immer wieder die illustrative Tendenz zum Vorschein kommt. — Zu den Radierungen vgl. Bartsch V p. 127 und Wurzbach; unter ihnen ist besonders bemerkenswert die Folge von Schiffsansichten (Wurzbach 63—98, verscheyde Schepen usw.), die dem alten holländischen Interesse für die Gestalt des Schiffs entsprungen ist. Ähnlich wie der Meister W. P. im 15., Frans Huys im 16., und Jan Porcellis im Beginn des 17. Jahrhunderts, zeichnet hier Zeeman sorgfältig die einzelnen Typen und schreibt die Namen dazu:

Fregatten,
Haarinck-Buysen,
een Galioot,
een Damsout,
een Smalship,
een Isere Vareken,
een Statenyacht,
een Vriesche Kaeg,
een Gelderse Kaeg,
een Vlootschuyt,
een Schietschuyt,
Schol-Schuytjes of Pinkjes usw.

Die Kunst Zeemans ist vorwiegend eine erzählende, die auch der Stimmung bisweilen nicht entbehrt; der Effekt spielt daneben eine relativ geringe Rolle. Eine Beziehung zu Claude Lorrain, die behauptet worden ist (vgl. Schlie, Schweriner Katalog), wird sich kaum finden lassen; dafür ist Nooms zu schwer in der Farbe und zu holländisch in der Beleuchtung. Der Einfluß Claudes auf die Niederländische Marine ist überhaupt geringer, als man vermuten sollte. Neben den Pseudo-Seemalern Lingelbach und Wyck kommt hier eigentlich nur der Rotterdamer Lieve Verschuier (1630—1686) in Betracht. Dieser

ist der typische Repräsentant des Stimmungsbildes, das zum Effektstück wird.

Eigentlich war Verschuier als Bildschnitzer auf einer Werft tätig und brachte es bis zum Hoofdman dieser Gilde; doch hat er ziemlich viel gemalt und soll sich während eines vorübergehenden Aufenthalts 1652 in Amsterdam bei Simon de Vlieger ausgebildet haben. Indessen erinnern seine Morgenbilder weit eher an Cuyp, von dem ein Bild in Rotterdam (Nr. 60) lange Zeit als Verschuier ging, und an Claude, mit dem er während seines beglaubigten (Houbraken III p. 291) italienischen Aufenthalts in Berührung gekommen sein könnte. Bei aller Härte und Manier versteht er es doch vortrefflich, das scharfe, helle Licht nach Sonnenaufgang festzuhalten; man übersieht dabei gern die schematische, aber gerade für den Künstler bezeichnende Zeichnung der kleinen, in der ersten Sonne zitternden Wellen, von denen Bürger-Thoré (les musées de la Hollande II p. 151) sagte: „la mer tapotée ressemble à une verroterie".

In einer Anzahl von Arbeiten malt Verschuier einfache Maasansichten bei Rotterdam, in erster Linie um der strahlenden Sonnenwirkung willen. Zu dem stahlblaugrauen Gesamtton treten gelbliche Tinten am Horizont und, mit besonderer Vorliebe, im Vordergrund ein kräftiger, zinnoberroter Akzent: solche Bilder besitzen das Rijksmuseum (Nr. 2532) und das Boymans-Museum (Nr. 308) sowie die Galerie Schönborn (Nr. 42; hier las man die Signatur, wie auch sonst zuweilen: Verschuring). Vereinzelt findet sich derselbe farbige Effekt vergröbert und in breiterer, skizzenhafter Ausführung mit phantastischer, klassischer Ruinenkulisse in den beiden kleinen Pendants in Rotterdam (Nr. 309, 310), die farbig für diese Zeit etwas ungeheuerlich Kühnes, für unser Empfinden fast etwas „Modernes" haben. — Unruhiger in der Zeichnung und äußerlicher wirken dagegen historien- und episodenhafte Darstellungen, wie die „Ankunft Karls II. von England" (Nr. 2530) und das „Kielholen auf dem Admiralschiff" (Nr. 2531) im Rijksmuseum; die lebendig und gut komponierte Szene — auf dem ersten Bilde mit Porträts der Königsfamilie — erinnert in ihrer bunten, etwas harten Färbung an Storck und das späte Amsterdamer Hafenpanorama W. v. d. Veldes d. J. (vgl. den wattigen Pulverdampf). Durch das Fehlen des Sonnenlichts und seiner Reflexe bekommt auch der Grundton, der in den Morgenbildern blaugrau war, in den Netzwellen und dem plastisch geballten starken Gewölk eine kältere, graue Nuance. — Von verwandten Bildern sei noch der „Brand von London" in Budapest (Nr. 345) genannt, ferner, im Anschluß an Hofstede de Groot, die schöne „Kanalansicht" in München

(Nr. 611), die die gefälschte Signatur: Cappelle trägt; die Zuschreibung dürfte durch die charakteristische Wellen- und Wolkenzeichnung und einzelnes, wie den leuchtendroten Akzent in der Staffage hinreichend begründet sein.

Effektstück und Vedute in ihrer ausgesprochensten, extremsten Form sind vereint in der Kunst des Ludolf Bakhuyzen (1631—1708). Er ist die letzte markante Erscheinung der ganzen Entwicklung, bedeutungsvoll allerdings mehr durch den großen Umfang seines über ein halbes Jahrhundert sich erstreckenden Werks und wegen der Wertschätzung, die er lange Zeit als der berühmteste Seemaler gefunden hat, als durch Qualitäten, die unserem heutigen Geschmack entsprächen. Wir sind eher geneigt, in seinen Bildern Denkmale des Niedergangs der großen niederländischen Kunstepoche zu sehen, und bedauern, daß gerade dieser Künstler bis weit ins 18. Jahrhundert hinein Nachahmer fand.

Wie so oft, geben auch hier die Lebensschicksale des Menschen wertvollen Aufschluß für die Beurteilung des Künstlers. Der alte Schwätzer Houbraken (II p. 236), dem diese Kunst freilich ganz besonders imponierte, kann gar nicht genug Anekdoten zusammenbringen, um den Fleiß, die Bescheidenheit, die geordnete Lebensweise und das Ansehen des Meisters vor Fürsten und hohen Herren und bei den zeitgenössischen Dichtern zu preisen; so zitiert er, um nur ein Beispiel herauszugreifen, einen schwülstigen Hymnus von D. van Hoogstraaten, der mit den Worten beginnt:

Ô Konstjuweel van Amsterdam,
ô Eer, ô luister van uw'stam! . . .

Wir vermögen aus diesen Überlieferungen wie aus Bakhuyzens Werken nur das Bild eines trockenen Pedanten zu entnehmen, der durch Fleiß und Ausdauer ein Könner, aber kein Meister geworden und sein Leben lang der Federfuchser geblieben ist, als der er angefangen hatte. — Den 17jährigen kleinen Kommis aus Emden, der von seinem Chef wegen seiner guten Handschrift gelobt wird, verlockt das Leben des Amsterdamer Hafens, seine kalligraphischen Übungen in der Zeichnung von Schiffen fortzusetzen. Eine Federzeichnung der „Amsterdamer Admiralitätswerft“ (Rijksmuseum Nr. 417) auf Eiche im Stil W. v. d. Veldes d. Ä. scheint aus dieser Zeit zu stammen. Sie verrät deutlich das Vorbild, ist aber viel stärker schattiert, daher weniger zeichnerisch in der Wirkung, aber kleinlicher im

Detail. — Der Fleiß des jungen Mannes findet klingenden Lohn, und bald treibt ihn der Ehrgeiz zur Ölmalerei. Nicht geringere Namen als A. v. Everdingen und Hendrik Dubbels werden als seine Unterweiser genannt; vor allem aber habe er die Natur studiert. Wir können schlechterdings nichts entdecken, was Bakhuyzen von Everdingen angenommen hätte; bei Dubbels erinnert man sich an dessen letzte Periode, die barock bewegten Bilder des Helderhafens (vgl. oben). Nun dauert es nicht lange, bis der neue Maler in Mode kommt; der erste große Auftrag ist offenbar der der Bürgermeister von Amsterdam 1665 für ein Panorama der Stadt als Geschenk an den französischen Hof, jetzt im Louvre (Nr. 2305; vgl. Moes in Oudholl, XI p. 30). Von da ab und besonders nach dem Wegzug der v. d. Velde wird Bakhuyzen der führende Seemaler von Amsterdam, der den Stil der Zeit bestimmt und dem sich eine Reihe von Schülern anschließt. — Eigentümlich ist es in Anbetracht dieses allgemeinen Ansehens, daß er, im Vergleich mit anderen gleichzeitigen Künstlern, nur wenige Seeschlachten und keine südlichen Häfen gemalt hat; die ersteren (Dresden Nr. 1641, Kopenhagen Nr. 13 und beim Earl of Lonsdale auf Lowther Castle) gehören zu seinen unerquicklichsten Bildern. Dagegen hat er ähnlich wie W. van de Velde d. J. zu mehreren Porträts berühmter Admirale von B. v. d. Helst die Hintergründe gemalt (Rijksmuseum Nr. 1146—1148) und öfters Zeitereignisse im Bilde festgehalten, wie die „Einschiffung des Ratspensionärs Jan de Witt“ (Rijksmuseum Nr. 410), die „Ankunft Willems III. im Oranje-Polder“ (Mauritshuis Nr. 6) u. a. Auch auf den zahlreichen Ansichten des Y mit der Stadt Amsterdam im Hintergrund handelt es sich oft um bestimmte historische Ereignisse, die zur Belebung der Vedute dienen. Nur selten (Kopenhagen Nr. 8 und 9) hat er die ruhige See dargestellt; auch darin unterscheidet er sich von den anderen Künstlern, die gleich ihm in den 50er Jahren beginnen. Die bewegte See ist sein eigentliches Gebiet, und es muß zugegeben werden, daß er in der Darstellung der Elemente zu großer Wahrheit und Lebendigkeit kommt; nur geht er für unser Empfinden in dem Bestreben, möglichst vielseitig zu erscheinen, zu weit; es entsteht eine große Unruhe, die sich sowohl in der Zeichnung wie der Komposition, Farbe und Beleuchtung zunehmend bemerkbar macht.

In dem frühesten bekannten Bild, dem Leipziger von 1658 (Nr. 781), herrscht noch ein feiner, einheitlicher, hellgrauer Ton, die Wellenzeichnung ist flott bewegt, die der Schiffe zierlich und elegant; die Komposition ist einfach im Sinne der älteren Schule: ein paar Boote und eine Fregatte, rechts ein umbrandeter

Pier, sonst nichts als die weite See und darüber helles, kräftig geballtes Gewölk vor dem mattbläulichen Himmel, alles in den Silberschleier gehüllt, ohne jeden Lokalton. Nur die innerhalb des Tones scharf gezogene Grenze zwischen dem dunklen vorderen Bildplan und dem duftig hellen Mittelgrund deutet auf Späteres. Alles in allem ist dieses Werk von allen übrigen das modernem Empfinden am nächsten kommende; die Stimmung der Blütezeit herrscht noch darin. — Ein ähnliches Bild desselben Datums, nur kleiner und glasiger, gehört der Hamburger Kunsthalle; hier ging es früher als Cappelle. — Dieser einfache Stil mit der weichen, einheitlichen Färbung hält sich einige Jahre; ihn tragen die „Flußmündung" der National-Gallery (Nr. 1000), die Bilder in Antwerpen (Nr. 7), Dorchester House (von 1663) und auch noch das Berliner von 1664 (Nr. 895), wenn auch in letzterem die Belebung der Wasserfläche mit Schiffen schon reicher, der Gegensatz von Licht und Schatten schärfer ist.

Zu Beginn der 70er Jahre aber ist eine völlige Wandlung eingetreten. Der Künstler ist jetzt eine anerkannte Größe und baut seine Kunst so recht im Sinne seiner hohen Herren Besteller aus. Dazu dient ihm zunächst die Vedute. — Als festes Schema erscheint fortan regelmäßig im Vordergrund ein Landstreifen mit Staffage von ziemlich großen, mehr oder minder zahlreichen Figuren in lebhaften, theatralischen Stellungen: Matrosen, Orientalen, höfisch geputzte Damen und Herren, zuweilen der Künstler selbst, umringt von Bewunderern, mit dem Skizzenbuch in der Hand am Ufer sitzend. Diese Barriere von Figuren absorbiert das Interesse des Beschauers, dessen Blick sich auf der Suche nach dem Wasser erst durch sie hindurchfinden muß; auf den dunkelgrauen, bewegten Wellen mit schroffem, hellem Lichteinfall herrscht natürlich auch reges Leben. Mit unangenehmer, bilderbogenhafter Deutlichkeit erscheinen Schiffe in großen Dimensionen, und auf ihnen setzt sich die wimmelnde Menge fort, ja in seiner spieligen Freude an den Püppchen läßt der Maler sie noch in der Kajüte des Achterdecks sichtbar werden (Wien). Die Farben, durch kein Band mehr gehalten, sind in bunter Skala über das Bild verstreut. Über der zackigen Silhouette des Stadthintergrundes steigen mächtige Wolkenkegel an dem klarblauen Himmel empor, und vorn, an sichtbarster Stelle, ist der volle Name Ludolf Bakhuyzen mit der Jahreszahl und vielen Schnörkeln und Kringeln hingesetzt. — Das ist der Charakter der Y-Ansichten in Wien von 1674 (Nr. 1342) und im Rijksmuseum (Nr. 410, 411, 416).

Auch auf einfacheren Marinen findet das genannte Versatzstück im Vordergrund nun seine Anwendung; so in Oldenburg

(Nr. 227), Rotterdam (Nr. 6), Karlsruhe (Nr. 342); wir beobachten bei anhaltender Unruhe des Lichtes und der Zeichnung den Versuch, durch dünnere, aber dabei doch kühle Töne duftige Wirkungen zu erzielen. Diese Richtung und das Bestreben, in der höchsten Erregung der Elemente das Momentane festzuhalten, laufen bis ans Ende nebeneinander her. — So haben wir eine Reihe von Sturmbildern, deren wildestes wohl das große Effektstück in Brüssel ist (Nr. 19). Die sorgfältige Ausführung aller Einzelheiten kann nicht gegen die unangenehme Gesamtwirkung, besonders der harten Farbengegensätze des grellen Orangehorizonts zu der dunkelblaugrauen Hauptfärbung ins Gewicht fallen. Verwandt, aber etwas weniger manieriert und hart sind die an sich sehr flott gesehene „Bootslandung“ in Dulwich (Nr. 327) von 1696 und die „Boote an der Küste im Sturm“ in der National-Gallery (Nr. 1442). — Daneben geht die Hafenvedute her, in der die matten, dünnen Töne völlig dominieren; die See hat jetzt eine hellgraugrüne, oft ins Weißliche übergehende, harte Färbung, die Zeichnung der Segel und Flaggen wächst ins Riesengroße. Aus dieser letzten Zeit stammen die Bilder in München von 1697 (Nr. 610), Frankfurt von 1700 (Nr. 282, mit einer großen Neptunstatue im Vordergrund), Schwerin von 1707 (Nr. 46) und die beiden Pendants der Liechtenstein-Galerie (Nr. 550 und 558).

Die Zeichnungen, häufig erfreulicher in der Wirkung als die Gemälde, da die Härte in der Tusche nicht so hervortritt, finden sich in fast allen größeren Sammlungen; meist sind sie in Kohle und Tusche, einzelne in Sepia, weiß gehöht, ausgeführt; manche, in brauner Tinte mit grauer Tusche, erinnern an W. v. d. Velde d. J. — Zu den Radierungen vgl. Bartsch IV p. 269 und Wurzbach.

Mit Ludolf Bakhuyzen schließt dieses Jahrhundert niederländischer Seemalerei. Keiner seiner Schüler ging über ihn hinaus; keiner hat ihn, auch nur technisch, erreicht.

Als der beste unter ihnen galt Michiel Maddersteg (1659—1709), der seine besondere Bedeutung als der Maler der kurbrandenburgischen Flotte hat. Er war längere Zeit am Berliner Hof, auch als Schiffsbauer tätig; 1704 brachte er eine von ihm gebaute Fregatte nach Berlin. Zuletzt lebte er in Amsterdam als Kaufmann. Seine Bilder sind selten, die besten in kaiserlichem Besitz; sie schließen sich an den späten Bakhuyzen an.

Etwas häufiger begegnet man dem Hoorner Jan Klaesz. Rietschoof (1652—1719). Seine beiden Pendants im Rijks-

museum, „Ruhige See“ (Nr. 2032) und „Bewegte See“ (Nr. 2033), sind in Zeichnung und Komposition ganz bakhuyzenartig, nur im Ton etwas blonder und etwas hölzern in der Wiedergabe der Wasserfläche. Das Bild, das man ihm in Cambridge (Nr. 55) zuschreibt, stimmt damit überein. — Auch er bringt gern im Vordergrund vornehme Personen an und hat oft dieselben großen Flaggen wie sein Meister, dem er es an Wildheit der Seestürme, besonders in den Zeichnungen der Albertina, gleich zu tun strebt.

Ein dritter Schüler Bakhuyzens ist Pieter Coopse, der in den 70er Jahren nachweisbar ist. Er ist, wie die beiden hübschen Bilder in Schleißheim (Nr. 890, 891) zeigen, hell und klar in der Farbengebung, ohne Gesamtton; die Komposition bleibt verhältnismäßig einfach. Seine kleinen, zuweilen aquarellierten Zeichnungen (in Berlin, Frankfurt, Haarlem-Teyler-Museum) in glatter, aber nicht ungeschickter Manier, sind an den eigentümlichen kleinen Köpfen der Figuren zu erkennen.

Selbständiger diesen unmittelbaren Nacheiferern Bakhuyzens gegenüber erscheint Abraham Storck (ca. 1630—1710), dessen figurenreiche Veduten sowohl Bakhuyzen wie dem späteren W. v. d. Velde d. J. nahekommen. Die zuletzt Besprochenen übertrifft er jedenfalls, bei aller Härte, durch geschickte Komposition, flotte Zeichnung, kräftige Farbenwirkung und sonnige Beleuchtung.

In den italienischen Hafenbildern gibt er vorwiegend Architektonisches; der Charakter als Marine tritt dagegen sehr zurück. Eines der besten dieser Art befindet sich in der Samml. Thieme-Leipzig (Nr. 76), andere in Schwerin (Nr. 981) und Rotterdam (Nr. 289). — Seine Hauptwerke sind indessen die holländischen Panoramen in Dresden (Nr. 1673) und Amsterdam (Nr. 2266), die in hellem, undurchsichtigem Grau mit bunten Lokaltönen gehalten sind. Besonders das Dresdener Bild mit dem schönen Blick auf das Häusermeer steht an Frische dem ähnlichen Spätwerk W. v. d. Veldes im Rijksmuseum durchaus nicht nach.

Unter den Zeichnungen sind Aquarelle häufig, von denen das Teyler-Museum zwei schöne, helle Exemplare besitzt; andere weisen unangenehm süßliche Farben, wie Himmelblau und Rosa, auf und erinnern an die späte, matte Malweise Bakhuyzens. Die große Mehrzahl betont wieder die italienische Architektur und hat dann oft nur ein flüchtiges Schema für die Behandlung der Wellen.

Sein Sohn Jan Storck, der von 1660—1684 tätig war,

malte weniger Marinen als Stadtansichten in harter, bunter Färbung. Doch finden sich von ihm Marinezeichnungen, so im Brit. Museum (Kollektion Sheepshanks Nr. 516, 517), zwei holländisch-englische Seeschlachten von 1675, ganz in der Art des Vaters, nur gröber, besonders in der Zeichnung der Schiffsrümpfe. Ähnliche Zeichnungen gibt es im Berliner Kupferstichkabinett und in der Albertina.

Auch die Provinzialkunst, soweit noch vorhanden, folgte natürlich der in Amsterdam sich breitmachenden Richtung. Man wird von ihr nicht Besseres erwarten können, als es das Vorbild bot. — Einer der Letzten, die noch zu der Kunst des 17. Jahrhunderts gerechnet werden müssen, ist der Friese Wigerus Vitringa aus Leeuwarden (1657—1721). Er gehörte 1696—1706 der Alkmaarer Gilde an, war aber von Beruf Advokat. Seine Zeichnungen in schwärzlicher Tusche mit eigentümlichen kleinlichen Figürchen und charakteristischen Knoten in der Takelage sind nicht übermäßig selten (Kabinette von Dresden, Berlin und der Universität Leiden). Dagegen gibt es verhältnismäßig wenig Bilder mehr von ihm. Die harte „Stürmische See“ in Bremen (Nr. 304) von 1703 und die beiden Pendants in Schleißheim (Nr. 888, 889) mit großen Vordergrundfiguren lassen auch wieder das Vorbild Bakhuyzens durchschimmern. — Die Initialen W. V. richteten früher zuweilen Verwirrung bei der Bestimmung von Werken W. v. d. Veldes an. — Nach 1709 malte Vitringa noch südliche Häfen unter starker Betonung der Architektur, gleich Storck. Es ist eine Kunst, die jeden großen Zuges entbehrt.

An anderen Orten finden sich noch spärliche Reste. — In Rotterdam legt eine bunte Vedute mit der Bezeichnung: G. Pompe, über deren Urheber sonst nichts bekannt ist, von der Verbreitung Bakhuyzenscher Art Zeugnis ab.

Das alte Interesse an der Schiffsform spricht gelegentlich aus den Stichen des Johann van den Aveelen, † 1727, von dem das Berliner Kabinett ein großes Blatt mit der genauen Beschreibung eines Vollschiffs, sowie eine Folge von Szenen der Landung Willems III. in England besitzt.

Zu erwähnen sei schließlich noch der Schiffsbaumeister Peters des Großen, Adam Silo (1674—1766), der neben seinem Beruf auch einige Bilder malte, die als Kuriosa in den Schlössern bei Petersburg aufbewahrt werden.

Wenige Jahre bereits nach dem Tode Bakhuyzens und W. v. d. Veldes d. J. gibt es in Holland keine Seemaler mehr. — Die im späteren 18. Jahrhundert an diese beiden letzten Großen anknüpfen, die J. Cl. Vernet, Loutherburg, Manglard und Monamy, sind nicht Holländer. Erst im 19. Jahrhundert fand man hier wieder den Weg zur Natur, auf dem die alten Meister vorangegangen waren.

Spezialdruckerei für Dissertationen, Robert Noske, Borna-Leipzig.

P6029 84 - B151

Lebenslauf.

Ich, Friedrich Carl Willis, wurde am 16. April 1883 in Prag geboren als Sohn des Rentners John Robinson Willis, Kgl. Großbritannischen Rittmeisters, und seiner Ehefrau Eleonore geb. Schicho. Bis zum 10. Jahre genoß ich zu Hause Privatunterricht. Von Ostern 1893 bis 1899 besuchte ich die Knabenanstalt und das Pädagogium der Brüdergemeinde in Niesky, von 1899 bis 1902 das Kgl. Gymnasium in Dresden-Neustadt, das ich Ostern 1902 mit dem Reifezeugnis verließ. Ich studierte darauf Jurisprudenz an den Universitäten Freiburg i. B., Berlin, Kiel und Leipzig und genügte 1902/03 meiner Militärpflicht beim Kgl. Sächs. 2. Husarenregiment Nr. 19 in Grimma, dem ich seit 1907 als Leutnant der Reserve angehöre. Von 1907 bis 1910 studierte ich Kunstgeschichte an den Universitäten Halle und (Wintersemester 1909/10) Leipzig und hörte die Vorlesungen der Herren Prof. Dr. Goldschmidt, Robert, Menzer, Wackernagel, Schmarsow, Studniczka, Wundt und Richter.

Allen genannten Herren, ganz besonders meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Goldschmidt, möchte ich auch an dieser Stelle meinen aufrichtigsten Dank aussprechen.

Unter den zahlreichen Kunstforschern, Museumsleitern und Sammlern, denen ich mich für ihr liebenswürdiges Entgegenkommen auf meinen Reisen und bei den Vorarbeiten für diese Dissertation verpflichtet fühle, erwähne ich besonders dankbar Herrn Dr. C. Hofstede de Groot im Haag, der mir sein wertvolles Notizenmaterial in weitgehendster Weise zur Verfügung gestellt hat.

Ich beabsichtige, die vorliegende Arbeit im Frühjahr 1911, bedeutend erweitert und reich illustriert, in Buchform zu veröffentlichen.